4 (28)

28 febr. 1973

Proletari din toate țările, uniți-vă!

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE BILUNAR. PREȚUL 2 LEI

îi priveau toate acestea? categoric, da!

Orice scriitor — excepțiile țin de patologia literară — vrea să fie citit. Rar, și bizar, cel căruia intr-adevăr nu-i pasă cîți îl parcurg. Afirmații à la Stendhal, cum că ar scrie doar to the happy few(pentru puținii aleși) sînt fie poză, fie recunoașterea unei neputințe. N-am forța de a interesa pe mulți, mă consolez cu sufragiile elitei — acesta e subtextul. În sine, mentalitatea nu e condamnabilă. Nu toți sîntem Hercule. Forța de atracție diferă de la scriitor la scriitor. Totul e să nu ne-nchipuim cumva că dacă nu sîntem ascultați, ar fi de vină publicul. Acesta greșește cu o carte sau alta, niciodată cu un scriitor. Învinuindu-l, am fi ca acel tiran faimos care pretindea să i se dea alt popor. Scriitorul căruia nu-i „convine" publicul n-are decît două soluții oneste: ori și-l ridică, și-l educă, și-l cultivă în timp, ori renunță la scris. În condițiile unei societăți ca a noastră, deschisă în egală măsură trecutului și viitorului, a sfida prezentul, anunțînd că scrii pentru (o iluzorie) posteritate, e un gest lipsit de valoare și sens. „Au prezentul nu ni-i mare?" ne putem întreba odată cu poetul. Și nu încape el, acest prezent, toate gîndurile artistului? Firește că da, și amînîndu-le sine die valabilitatea, cel în cauză le trădează inconsistența.

Deci scriitorul normal și cinstit vrea public. Care sunt șansele și căile de a și-l cîștiga?

Retoric, se poate răspunde: talent. Asta e limpede, discuția de fond se poartă de la talent încolo.

Șansele scriitorului român de a avea public sunt mari în comparație cu ale confraților din alte granițe. Sîntem o națiune tînără, cu vădită sete de carte și cuvîntul tipărit e, la noi, departe de a-și fi „trăit traiul", așa cum pe aiurea se pronostichează (McLuhan). E de ajuns să privim înghesuiala din librării și vom avea o imagine tonică a poftei de lectură din România. În această privință, scriitorul poate fi încîntat: cererea e mult mai mare decît oferta.

Care sînt posibilitățile scriitorului de a-și apropia publicul (afară de inefabilul talent, sine qua non)? Experiența a dovedit, nu numai aici și nu numai acum, că o astfel de șansă este publicistica. A ieși din lumina artificială a cărților sub soarele dur al realității. A părăsi provizoriu „eternul" pentru a te deda cotidianului. A descoperi măreția problemelor mărunte de viață. A intra în măruntaiele marilor probleme. A coborî din cerul ideilor și estemelor pe pămîntul existenței imediate. A pătrunde în straturile ei, tot mai profund. Nu ca turist, ci ca inginer. Nu cotemplativ, ci activ. Nu de dragul de a afla fapte diverse, ci pentru a da sugestia de mai bine. Un gînditor francez, nu departe de marxism într-o anumită perioadă spunea:

„Scriitorul «angajat» știe că vorba este acțiune; știe că a dezvălui înseamnă a schimba și că nu poți dezvălui decît proiectînd să schimbi. El a părăsit visul imposibil de a zugrăvi imparțial societatea și condiția umană".

Dacă Arta e cuvîntul în eternitate, Publicistica e cuvîntul în acțiune.

De altfel, frazele citate mai sus își au sursa evidentă în Marx, în celebra aserțiune conform căreia filosofii doar au interpretat lumea, se pune însă problema a o schimba. Scriitorul, om care gîndește în imagini, interpretează viața într-un roman, și pune, concret, umărul la îmbunătățirea ei, într-un articol de ziar. Scriitorul are două existențe: cea interioară și cea exterioară. Idealul, nu intangibil, este perfecta echilibrare a acestora. Artistului adevărat, zicea Călinescu, îi pasă de Hecuba, dar și de Cuba. Să fii pasionat de infimele nuanțe ale ideii și metaforei, dar și de zbuciumul muncii de sub soare. „Eu — afirma gînditorul citat deasupra — îi consider pe Flaubert și Goncourt responsabili de represiunea care a urmat Comunei deoarece n-au scris nici un rînd ca s-o împiedice. Nu era treaba lor, se va spune. Dar procesul Calas era oare treaba lui Voltaire? Condamnarea lui Dreyfus era oare treaba lui Zola? Administrația Congoului era oare treaba lui Gide? (1948).

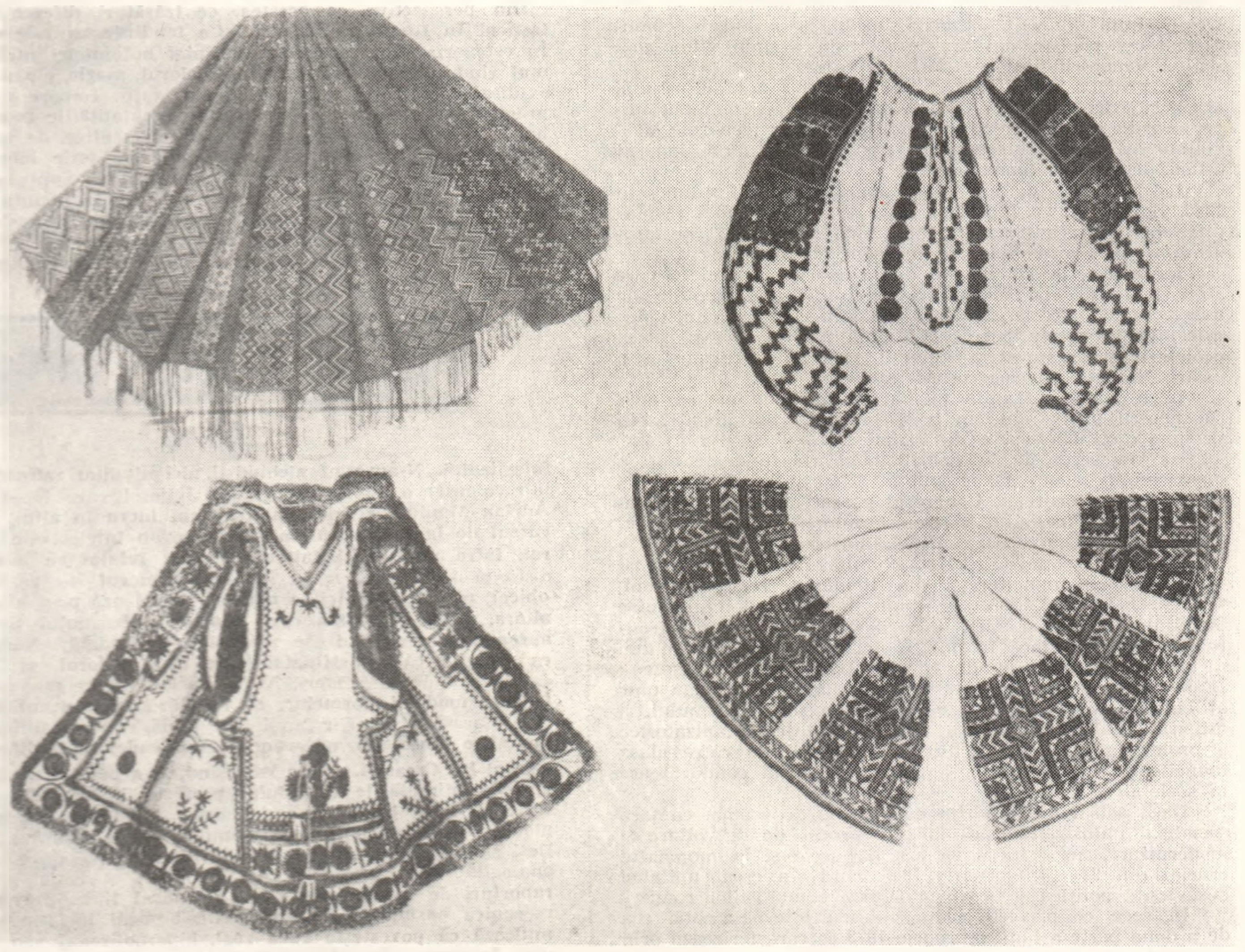
Și noi putem întreba mai departe: Dar apărarea granițelor unei țări europene, în 1938, era treaba lui George Ivașcu? Dar agresivitatea la volan era treaba lui Marin Preda? Dar matrapazlîcurile monarhului erau treaba lui N. D. Cocea? Dar infamiile unui baron cu zvastică pe pămînt românesc erau treaba lui Arghezi? Dar a-și risca liniștea studiului, dînd, la vreme de restriște, „sfaturi pe întuneric", era treaba lui Iorga? Dar a protesta împotriva mizeriei învățămîntului românesc era treaba lui Eminescu? Dar dificultățile de la începuturile economiei noastre noi erau treaba lui Zaharia Stancu?

Răspunsul e simplu: da, erau și sînt. Tot ceea ce în țara al căreia ești și pentru care ești se întîmplă te privește ca scriitor. Nu doar rîul, ramul, ci și grîul și arma. Bolliac o spunea excelent la 1844:

„Că au dulcineele ochi negri sau albaștri, că este primăvara veselă și toamna tristă, că este cald vara și frig iarna — toate aceste (domnilor scriitori) le știm, le știm și fără ajutorul dumneavoastră. Am voi să știm unde s-a năpustit mai cumplit nenorocirea, unde muncește mai tare durerea și, prin puterea harpei dumneavoastră, să se coboare acolo mila celor cu putere" (Foaie pentru minte, inimă și literatură, nr. 40, 2 oct. 1844).

Iată, dar, de ce trebuie să-l vedem pe scriitor ca pe un Ianus, cu o față mereu spre bolta înstelată a Frumosului și cealaltă mereu spre valurile încrîncenate ale Zilei. Scrisul său e orizontul unde acestea se întîlnesc.

C. L.



Piese de port popular moldovenesc, din expoziția *„Valori etnografice moldovenești"*, organizată de MUZEUL ETNOGRAFIC AL MOLDOVEI cu prilejul împlinirii a 30 de ani de la înființare

dimensiuni ale fantasticului (I)

Somnul rațiunii produce monștri... Reflecția ibericului Goya, devenită aproape un loc comun, are defectul de a voi să generalizeze prea mult. Nepropunind un adevăr evident, general valabil, propoziția sa nu poate fi luată ca o axiomă. Fantasticul, iată, se abate de la ceea ce, în mod curent, înțelegem prin rațiune. Produce însă fantasticul totdeauna monștri? Este el un produs al miezului nopții? Adică al somnului rațiunii? Nu există și un fantastic al amiezii depline? Să ne transferăm, pentru circumstanță, în primul mare clasicism, acela al Heladei. Trebuie să convenim că, în cadrele lui, starea de veghe, ritmurile clare, luminozitatea stau în cea mai strînsă armonie cu mitologicul, care, funciar, contrazice rațiunea. Imaginația romantică, la rîndul ei, susträgîndu-se cenzurii lucide, atinge, nu o dată, sublimul. Există apoi literaturi, precum cea germană sau americană, cu o mai mare vocație a fantasticului; dintre antici, romanii, dintre moderni francezii, aceștia din urmă cartezieni, se plasează pe un alt teren. Baudelaire, „bolnavul" de *spleen*, își satisface nevoia de fantastic consumînd droguri sau cufundîndu-se în Edgar Poe, geniu tulbure. Gérard de Nerval, himeric, cu nervii zdruncinați, se pasionează de germanul Hoffmann din *Povestiri fantastice*. Dintre autorii români de proze fantastice, Eminescu a fost influențat de romanticii germani, Mircea Eliade, mai tîrziu, de doctrinele inițiatice magice europene și asiatice. Sîntem, ca structură psihologică, refractari nebulosului, absurdului; tot ce intră în conflict cu o anumită organizare clasică a viziunii noastre întîmpină rezistență, de unde eșecul inserțiilor suprarealiste sau onirice, neaderente la organismul națiunii. Fantasticul, în genere, este în același timp un fenomen de închidere și unul de deschidere. Cu un singur ochi sau cu ochii închiși, fantastul își deschide drum spre orizonturi incerte, inaccesibile. Un scriitor de tip fantastic, să zicem un Edgar Poe, pare un *locutor* singular, pe care nu-l întrerupe nici un *interlocutor*. Înclinat spre solilocviu, abstras logicii comune, el cultivă, devorat de relații noi, un anumit gen de aventură, angajîndu-se pe un versant aluneco s. Cuvintele, imaginile, raporturile dintre lucruri, arhitecturile tradiționale s-au dezarticulat; scriitorul fantastic le reordonează, utilizînd noduri metaforice neașteptate. Forțarea legăturilor în timp și spațiu (*Sărmanul Dionis* de Eminescu), insolitul, anormalul, dezintegrarea logicii, introduse într-un cadru *al extraordinarului*, întrețin o prelungită confuzie, generînd, după caz, neliniște, curiozitate, spaimă. Absurdul devine un mod al surprizei. Ce se va întîmpla? Cum va sfîrși cutare conflict?

Irealitatea spre care conduce fantasticul are, totuși, limite, încît un fantastic *absolut* nu e de conceput. Altfel spus, nu există fantastic în sine, ci numai în raport cu altceva, organizat, stabil, care va fi un termen de referință. Dacă în „orice moment" s-ar putea întîmpla „orice", observă un comentator (Roger Caillois), nimic n-ar fi *surprinzător*, de aceea fantasticul trebuie luat ca o excepție: „tout fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne"... Miraculosul mitologic și din legende, acela din diferite religii, practicile magice nu *provoacă surpriză*, avînd un caracter sistematic, *instituțional*, și prin aceasta o logică internă (*Au coeur du fantastique*). În basm, schemele sînt previzibile, miraculosul și feericul urmează direcții tipice, într-o mișcare mecanică, basmele se subordonează, oarecum, unui *simbolism universal*, redus în ordine morală la concurența dintre bine și rău. Singular, univoc, fantastul își creează convențiile sale, astfel că fantaști în sensul strict al noțiunii sînt puțini. Metaforic, un autor fantastic e un astru negru, cu posibilități de luminare sustrase legilor optice obișnuite, un *excitator mentis* deschis relațiilor aberante, tentat să stabilească legături cu haosul originar sau să străpungă viitorul. Cucerit de ceea ce e mister în lume, creatorul fantastic sapă în fondul nevăzut al lucrurilor, așa cum, în momente de eclipsă, oamenii privesc spre soare prin frînturi de sticlă neagră. Fabulosul, demonicul, ocultismul, magicul, esotericul, telepatia, visele premonitorii, maleficiul locului, posedarea diabolică și alte forme ce modifică relațiile de la cauză la efect, preluate din cadrul mentalităților arhaice, intră într-un circuit căruia, cu un termen ambiguu, îi spunem fantastic. Dimensiunile acestui termen sînt însă greu de precizat, cu atît mai mult, cu cît, nu odată, fantasticul se interferează cu mitul, deci cu altă noțiune labilă.

Fapt e că literatura română, cu normale excepții, nu cantonează frecvent în fantastic și atunci încă în scrieri amalgamate. Alecsandri are „fantasmagorii" (halucinații), încît niște arbori, iarna, îi apar ca „fantasme albe". Lui Hogaș, un munte i se arată într-o „fantastică haină de nori". Fantezistă, literatura unui Anghel nu e totuși opera unui fantastic, deși revin termeni ca *himeră, fantomă, fantomatic*, deși scriitorului îi place „să evoce lumea fantasticului", cum însuși notează *Pe un volum de Charles Perrault*.

(continuare în pag. 2)

Const. CIOPRAGA

în celelalte pagini:

evenimentul

De la 16 la 28

Și în această perioadă calendarul consemnează evenimente de o deosebită importanță. Se împlinesc astfel, la sfîrșitul acestei luni, 125 de ani de la apariția „Manifestului Partidului Comunist", lucrare fundamentală pentru teoria și practica revoluționară. Apariția „Manifestului Partidului Comunist" a marcat începutul unei noi etape în istoria omenirii. Din acest moment, marxismul — concepția despre lume a proletariatului — „expusă cu o limpezime și o preciziune genială" de către Marx și Engels, după aprecierea lui V. I. Lenin — a devenit steagul clasei muncitoare, al tuturor celor ce muncesc. Apariția marxismului ca o concepție a proletariatului asupra lumii a însemnat o adevărată revoluție în istoria gîndirii sociale. Înainte de toate, marxismul, așa cum este expus în „Manifest", este de la început și pînă la sfîrșit o concepție științifică, bazată pe fundamentul de granit al materialismului dialectic. Datorită lui Marx și Engels, comunismul s-a transformat din visuri asupra unui viitor mai bun al omenirii, într-o știință autentică.

În prefața la ediția germană din 1872 a Manifestului, Marx și Engels scriau : „Oricît de mult s-au schimbat împrejurările în ultimii 25 de ani, principiile generale dezvoltate în acest „Manifest" își păstrează, în fond, încă și astăzi, deplina lor temeinicie".

La patruzeci de ani după apariția „Manifestului", în 1888, Engels releva faptul că el a devenit cea mai răspîndită operă internațională a literaturii socialiste : „un program comun recunoscut de milioane de muncitori ...".

Iar astăzi, la 125 de ani de la apariția operei în care au fost atît de clar formulate principiile fundamentale ale marxismului, aprecierea lui V. I. Lenin că în spiritul „Manifestului" „trăiește și se mișcă pînă în ziua de azi întreg proletariatul organizat și luptător al lumii civilizate" și-a păstrat intactă întreaga prospețime.

În România, „Manifestul Partidului Comunist" a apărut pentru prima dată în traducere integrală în 1892, în versiunea românească a lui Panait Mușoiu.

La un secol de la apariția lucrării fundamentale a marxismului, acum 25 de ani, la sfîrșitul lui februarie, a avut loc, la București, Congresul consacrat unificării organizatorice a Partidului Comunist Român și a Partidului Social-Democrat, pe baza principiilor de clasă și a ideologiei marxist-leniniste. Acest eveniment de seamă din istoria mișcării muncitorești din România, realizarea unității de acțiune, după mai bine de două decenii, între Partidul Comunist și Partidul Social-Democrat pe baza frontului unic creat încă în anii luptei împotriva fascismului, a fost astfel apreciat de tovarășul Nicolae Ceaușescu : „Făurirea în februarie 1948 a Partidului revoluționar unic al clasei muncitoare, pe temelia marxism-leninismului, a asigurat realizarea unității depline politico-organizatorice a proletariatului — condiție a exercitării de către clasa muncitoare și partidul ei a rolului de forță conducătoare în societate".

Dacă astăzi ne mîndrim cu succese de seamă, ca țară socialistă industrial-agrară în plin proces de dezvoltare și modernizare, acest lucru își are izvoarele și în momentul crucial din 21—23 februarie 1948, cînd s-a creat unitatea desăvîrșită politică și organizatorică a comuniștilor români.

În ceea ce privește viața politică internațională, cea de a doua parte a lunii februarie 1973 se caracterizează prin noi pași spre pace și destindere, prin noi acorduri și acțiuni menite să însenineze orizontul relațiilor interstatale, să creeze climatul necesar colaborării multilaterale în sprijinul progresului și dezvoltării.

Salutînd cu satisfacție deplină încheierea Acordului de încetare a războiului și restabilire a păcii în Vietnam, Comitetul Executiv al C.C. al P.C.R. a subliniat : „Întreaga evoluție a evenimentelor din Vietnam demonstrează că un popor hotărît să-și apere dreptul la viață liberă, independentă și demnă, să-și făurească destinele potrivit voinței sale nu poate fi înfrînt de nici o forță din lume. Prin lupta sa, poporul vietnamez, care s-a bucurat de un mare sprijin din partea poporului român, din partea tuturor țărilor socialiste și a forțelor iubitoare de pace de pretutindeni și-a cucerit respectul și simpatia tuturor națiunilor lumii. Acordul încheiat demonstrează o dată mai mult că în zilele noastre singura cale de soluționare a problemelor litigioase este calea tratativelor. Comitetul Executiv își exprimă speranța că acordul realizat va crea condiții pentru instaurarea unei păci trainice, pentru ca poporul vietnamez, celelalte popoare din Indochina, să-și poată consacra forțele dezvoltării lor economice și sociale, să-și poată soluționa problemele corespunzător voinței și hotărîrii lor, fără nici un amestec din afară".

Confirmînd această previziune științifică, la foarte scurt timp după restabilirea păcii în Vietnam, în ziua de 22 februarie, la orele 7 dim. (ora Bucureștiului) a intrat în vigoare Acordul privind încetarea focului în Laos, concomitent cu sistarea bombardamentelor americane în această țară. Semnarea oficială a acestui acord a avut loc miercuri 21 februarie a.c., la Vientiane, de către cele două părți reprezentate de Fumi Vongvicit, secretar general al Comitetului Central al Frontului Patriotic Laoțian, și Feng Fongsavan, ministru al afacerilor interne în guvernul de la Vientiane.

Acțiuni de o deosebită importanță în sprijinul păcii și colaborării internaționale au loc și în alte părți ale lumii. În atenția opiniei publice mondiale pe primul plan se află în aceste zile atît reluarea de la 20 februarie, la Oficiul Națiunilor Unite de la Geneva, a lucrărilor sesiunii de primăvară a Comitetului O.N.U. pentru dezarmare, din care face parte ca stat membru și România, cît și cea de a treia rundă a reuniunii multilaterale de la Helsinki, începută la 26 februarie, consacrată pregătirii conferinței generale pentru securitate și cooperare în Europa.

Cu prilejul reluării lucrărilor Comitetului O.N.U. de la Geneva, secretarul general al O.N.U., Kurt Waldheim, a relevat că actualul climat internațional s-a ameliorat substanțial, ceea ce ar trebui să conducă la noi progrese în domeniul dezarmării. Subliniind faptul că actuala conferință trebuie să-și consacre eforturile în vederea interzicerii complete a armelor chimice și încetării totale a experiențelor nucleare, secretarul general al O.N.U. a făcut apel să se treacă „la negocieri concrete" în aceste probleme vitale pentru soarta omenirii.

Referitor la reuniunea de la Helsinki, cele două runde anterioare s-au dovedit necesare și eficiente pentru clarificarea pozițiilor în probleme esențiale legate de asigurarea unui climat de securitate și cooperare în Europa.

După clarificările de rigoare, noua rundă a convorbirilor de la Helsinki, dialogul celor 34 de delegații participante, sperăm să conducă la elaborarea concretă a formulării primului punct al ordinei de zi a conferinței generale pentru securitate în Europa — după cum a subliniat reprezentantul țării noastre — , precum și la abordarea altor probleme legate de viitorul continentului nostru : colaborarea economică și în alte domenii, problema organismului permanent etc. Important este să se manifeste în continuare spirit constructiv, receptivitate și colaborare fructuoasă...

OBSEVRATOR

eseu

dimensiuni ale fantasticului (I)

(urmare din pag. 1)

La Sadoveanu, în anumite momente, „realitățile și vedeniile se confundă", încît, călătorind pe un drum primitiv, el se întoarce, „spre obîrșie, spre voievozi și daci", pe tărîmuri rămase „ca-n veacul părintelui nostru Decebal". Un rîu oarecare pune hotar „între lumea asta și cealaltă"... De la sine înțeles că, aici, nu sîntem decît în pragul fantasticului, la limita zero. Literar nu interesează împrejurările „șoc", destinate să frapeze prin contrast, ci arta desăvîrșită a nuanțelor, naturalețea ficțiunii, stilul capabil să inculce vorbirii un aer de bona fide. Caragiale, prozator prin excelență realist, demonstează un simț al gradației spre fantastic excepțional, cu tranziții abia perceptibile de la un registru la altul. A repovesti „în rezumat" întîmplările din La hanul lui Mînjoală sau din La conac, cu scene de tensiune, înseamnă a distruge sigur o structură irepetabilă, care subzistă-precum o poezie-numai în sistemul de conotații ce i-a fost dat de scriitor. Savoarea aventurii de la hanul Mînjoloaiei ține de ambiguitate, de tranzițiile reluate de la credibil la extraordinar, „le temps de cette incertitude". De îndată ce, lucid, „alegi un răspuns sau altul", crede Tzvetan Todorov, te depărtezi de fantastic „pentru a intra într-un gen vecin, straniul sau miraculosul" (Introduction à la littérature fantastique, 1970, p. 29).

Din perspective ca acestea, ce trăsături diferențiază fantasticul în literatura noastră? Ce tendințe sînt de observat? În categoria reprezentărilor subliniat autohtone intră, în primul rînd, acelea derivate din folclorul magic, de aceea este explicabil interesul pentru demoni, stafii, comori blestemate, practici incantatorii, cu rădăcini în mentalitățile populare arhaice. Aici trebuie să precizăm că elementele de groază, de magie neagră și macabru, scenele de vrăjitorie infernală, cu „incantatores", își esotmpează sensurile. Spre deosebire de alte literaturi, asfel de scene nu au loc în incinta orașului, în spații închise. Nu evoluează într-un perimetru restrîns, fără ieșire, ci pe ecranul amplu al naturii; pădurea, balta, locul pustiu întrețin mai degrabă o stare de mister difuz, decît de fior al fatasticului. N-am avut alchimiști, nici mînuitori rafinați de filtre miraculoase; o istorisire precum Jupînul care făcea aur, de Adrian Maniu, privind mutația unui lucru în altul, își abate cursul de la fantasticul în sine spre un înțeles etic. În general, între narator și faptul fantastic relatat se interpune o distanță în timp sau în spațiu. Naratorul nu participă, de obicei, nici direct, nici ca martor; raportează prin intermediul altora, după o schemă care e aceea a basmului și legendei, aproape în genul lui „se zice că a fost odată". Normal deci, ca mesajul către destinatar, care este cititorul, să fie, nu o dată, lipsit de suspensuri. Altfel spus, se simte mai mult decît trebuie modelul basmelor, cu schelăria și convențiile cunoscute. Caragiale din Kir Ianulea de pildă, scriere calificată drept povestire fantastică, nu urmează un model mult diferit de acela al lui Creangă, acesta istorisind, în aceeași dispoziție umoristică, întîmplările diavolului prefăcut în om, din povestea lui Stan Pățitul. Ca autor de basme, Creangă nu poate fi înglobat — din rațiuni deja enunțate — în aria fantasticului. Deși adesea dominante, trimiterile la ordinea reală a lucrurilor, analogiile, subînțelesurile contemporane, eticismul au, totuși, raporturi de contiguitate cu miraculosul tipic, previzibil, din mecanica basmului. Precum Swift, autorul lui Harap-Alb simulează că povestește ceva real, hiperbolizează sau restrînge pînă la grotesc iar din jocul dintre gigantizare și microreprezentare rezultă ceea ce s-a numit un fantastic „realist". Prin urmare, un fantastic à rebours, întors pe dos, în care o inteligență trează privește complice spre fenomenul concret, verificabil prin experiență.

Fără să se confunde cu folclorul, Creangă se situează direct și profund în miezul lui, îl sintetizează cu un simț infailibil al nuanțelor, amplificîndu-i valențele. Din folclor, alții au reținut sugestii, puncte de plecare, ridicîndu-se apoi la construcții cu alt timbru. La Sadoveanu, la V. Voiculescu, uneori la Gala Galaction, se disting echivalențele personale sau, în termenii lui Ovidiu Papadima, simili folclorici. La drept vorbind, Sadoveanu e mai degrabă atras de legendă, de mister și arhaic. Nu-l preocupă în mod expres proza fantastică. Dacă narează eresuri, practici oculte, întîmplări diavolești, dacă de la descripția plastică a naturii alunecă spre cețos și flou, acestea fac parte integrantă dintr-o psihologie de grup, participă așadar la o atmosferă. Personaje tainice (în Creanga de aur, Cocostîrcul albastru) manevrează cîte o baghetă de alun, lemn căruia imaginația populară i-a atribuit virtuți „radioestezice". Imediat ni se oferă explicația acestei practici, (pe cînd fantasticul se menține în inexplicabil). Oamenii în cauză cred că, sondînd solul cu bagheta, pot detecta locurile „curate", izolîndu-le de cele rele. În Nopțile de Sînziene umblă duhuri iar necuvîntătoarele din păduri se adună la un „sobor" sui generis, conversînd pașnic. La Hanu-Ancuței, drumeții relatează „întîmplări de mirare", cu vraci și solomonari; un vînt al groazei, într-un vîrtej sucit (de fapt o tornadă), răscolește imaginația. Vîrtejul devine balaur: „L-am văzut și eu și m-am cutremurat (zice unul). Venea drept spre noi. Cu coada subțire ca un sul negru pipăia pămîntul, și trupul i se înălța în văzduh, iar gura i se deschidea ca o leică în nouri și, mugind, venea cumpănindu-și coada..." Descrierea ține, aici, de modele din basme, combinate cu reminiscențe din iconografia bizantină, ca și din vechile cărți populare. Fantasticul se convertește, dealtminteri, în miracol (deus ex machina!), schimbînd cursul lucrurilor chiar în momentul în care aprigul boier Balomir se pregătea să-și suprime soția. Acesta e tonul. Lîngă partenerii dramei se găsește și un solomonar...

Tot în marginea eresului popular, într-un tenebros cu respirație demonologică, narează Gala Galaction și, în unele cazuri, Agîrbiceanu. Infuzat în cîteva nuvele remarcabile, fantasticul păstrează la Galaction însemne ale cîmpiei dunărene, cu predominanța elementului acvatic. Legămîntul cu diavolul(în Moara lui Călifar), momentele de magie neagră și hipnoză sub efectul vrăjilor (în Copca Rădvanului și În pădurea Cotoșmanei) sînt reconstituite în forme naive, așa cum ele au fost omologate de imaginația colectivă. Mirajul comorii blestemate din Gloria Constandini, cu tabuurile respective, poate fi urmărit în moduri apropiate la Agîrbiceanu în Vîlva băilor, în Valea Dracului și alte pagini. Cu rezultate însă mai puțin revelatoare. Sînt ei scriitori de proze fantastice ? Un autor de acest gen se ridică deasupra activităților conștiente, într-o zonă a experiențelor iraționale, cu o anumită voluptate pentru acestea din urmă. În universul închis pe care autorul fantastic îl propune, situațiile stranii, excepționale, tind să fie declarate normale sau chiar să acrediteze concluzia că vinovați de neînțelegerea faptelor de excepție ar fi cititorii. Scriitorul de tip fantastic nu explică, ci, mîndru de secretele sale, păstrează cifrul tainic al faptelor. Cum Galaction e un moralist, aproape de fiecare dată el sfîrșește prin a disloca fantasticul, comportîndu-se asemenea unui prestidigitator care, după un experiment, arată publicului cum a procedat. Dincolo de prim-planul magic, și la V. Voiculescu, în cîteva excelente povestiri postume ,găsim, în filigran sau explicit, o motivație rațională a faptelor. Exorcisme și reacții paradoxale, specifice mediilor arhaice, uneori afiliate miturilor, sînt deturnate, întoarse din trecut către prezent. Țăranii dintr-o așezare montană străveche, izolată de stilul modern, îi apar „nelimitați, deschiși tuturor posibilităților" ; ei sînt „vechi, adică antici — nicidecum bătrîni", spune un personaj din Iubire magică, raportîndu-i pentru comparație la „omenirea sleită" din alte medii, denaturată, în sensul îndepărtării de Natură.

Foarte apropiat de Blaga, autorul Iubirii magice captează cu o mare acuitate esențele gîndirii magice autohtone, pentru ca apoi, detașat de modele, să creeze pe cont propriu în spiritul lor. Unde e, la V. Voiculescu, hotarul între folcloric și personal ? Unde sînt limitele dintre mit și fantastic ? Răspunsuri greu de dat... Deși cu un aer de autenticitate incontestabilă (ca tînăr a trăit „o viață autentic rurală, ritmată de anotimpuri, poruncită de natură, înseilată de datine și străvechi obiceiuri"), arhetipurile folclorice se confundă, la el, cu fapte de pură invenție. Tipică este înaintarea către mister, naratorul fiind tentat de poeticul „unor întîmplări dincolo de fire", absconse, criptice pentru a căror înțelegere cuvîntul nu e de ajuns, dacă nu-și asociază un fior al fabulosului. Cu toate explicațiile pe marginea fenomenelor magice, semnificațiile rămîn voit ambigue, întreținînd o atmosferă de indicibil, de infrarealitate ermetică ce trebuie mai degrabă simțită. Ce este vraja ? iată o întrebare din Iubire magică. Apoi explicația : „E destul ca printr-o practică oarecare — și aici e farmecul — pe lungimea de undă a vibrației tale vitale să se adapteze unda unei alte voințe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se înscăuneze. Ce e, la urma urmei, sugestia? hipnotismul? O luptă între vibrațiile a două voințe adversare..." Viețuitoare felurite, oameni, animale, se regăsesc la un moment dat, într-o comunicare pe care metamorfoze și evoluții diferențiate de-a lungul timpului, au întrerupt-o. Inițial, lumea vie a fost una ; evoluția a permis progresiv apariția disonanțelor. Acolo unde ochiul rece al modernului vede o ruptură cu trecutul imemorial, V. Voiculescu restabilește afinități surprinzătoare, dezvăluind coerențe, relații de apropiere mirată. Fantastică e, în acest context, credința naivă a regăsirii unor sensuri pierdute, accesibile acelora numai, care, inițiați, „îmbracă mentalitatea primitivă..." Între un cîine și stăpînul acestuia (din Sezon mort), se pot observa similitudini de comportament de-a dreptul bizare. Un ascet respectat pentru curățenia lui (Schimnicul) este tot una cu lupul care atacă turma de oi din preajma sălașului său. Pescarul Amin, om al apelor, despre care se zice că „s-ar fi trăgînd din pești" ,are o vagă amintire a acestei origini. În toate aceste cazuri, se pornește de la un prim-plan epic, aparent obișnuit, pentru ca pe nesimțite ochiul să se cufunde în nelămurit iar inteligența să bănuiască simboluri și spații oculte, întinzîndu-se pînă la geneza lumii. Fantasticul se amalgamează necontenit cu mitul, de unde frecvența elementului acvatic primordial și acele tulburătoare atavisme ce cheamă pe oameni către un timp mitologic. Fie muntele stîncos, cu satul magic încercuit de taina pădurilor, trăind în apropierea fiarelor, fie apele coborînd subteran, pe scara misterelor de sub pămînt, toate implică o multitudine de contacte între om, sălbătăciuni și duhuri necunoscute. Parvine la o intuire a corelațiilor ascunse din univers, numai acela care știe să desfășoare „o formidabilă activitate în duh", pe care omul modern n-o mai poate săvîrși. Cum se explică isprăvile „luparului" (În mijlocul lupilor), care-și transmite voința către fiare? Printr-o „înțelegere" și „asimilare" de tip magic. „Numai cunoscîndu-l astfel, magic, (omul) putea să-l supună și să-l stăpînească. O formidabilă activitate în duh (...). Magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rînd se trage înfiorat, ca oamenii la apariția unui înger... Omul preistoric nu alerga după fiare, ci vîna primejdii, săgeta taine potrivince, întindea curse pentru probleme de existență..."

Un intrus citadin în satul superstițios din Iubire magică, exorcizat, cunoaște pe cont propriu, într-un episod de demonologie erotică, o exaltare intraductibilă: „Uitasem de timp, de locul unde mă aflu"... Un tînăr muntean de pe Bistrița, obsedat de frumusețea unei „lostrițe fermecate", o „știmă" cu „ispite femeiești", e atras de aceasta în valuri. „Nicăieri diavolul, cu toată puița și nagodele lui, nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se știe este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor" (Lostrița). Fantasticul, la V. Voiculescu, înseamnă un fel de vizionarism întors spre trecut, vizionarism retrospectiv, sprijinit pe o excepțională capacitate de fabulare, calitate asociată rafinamentului, artei de a condensa și lucra cu esențe.

Credo

Un scriitor autentic nu poate fi decît realist. Asta înseamnă că atitudinea lui față de realitatea omniprezentă să fie loială în sensul în care focarul lentilei este loial față de soarele depărtat și indiferent. Firește, se pot face declarații despre realism pe orice ton: patetic, ironic, grav, mucalit, amenințător etc. Il poți chiar nega din snobism, sau îl poți proclama tabu din ignoranță. Se discută uneori despre realism ca despre o noutate, dar asta nu mă miră de vreme ce alții descoperă suprarealismul în deceniul șapte. Un scriitor realist cuprinde în ochiul său creator întreaga realitate. Vezi ce se întîmplă, dar vezi și ce nu se întîmplă și ar trebui să se întîmple.

Lecția lui Cervantes este o lecție clasică de realism: „Acela care nu vede decît ceea ce există este un orb".

Toate gesturile politicului n-au fost niciodată fără ecou în literatură, cu atît mai mult ele au rezonanță astăzi pentru noi, într-o țară ca a noastră, unde construim o nouă societate mai umană decît toate care au trecut peste om. Și aici e vorba nu atît de ceea ce este vizibil, evident, ci de profundele mutații, de schimbările din adîncurile ființei omului de acum. Se poate și altfel? Nu. Iluzia că poți exista în societate (lume) stînd deoparte (martor) nu cred că mai încălzește azi pe nimeni. Cred că această iluzie a început să fie spulberată cînd, la începutul lumii, alături de un vinovat a căzut (din greșeală!) capul unui nevinovat. Toți sîntem implicați. Atunci? Ne rămîne demnitatea de a înțelege asta, de a ajuta prin tot ce facem omul de astăzi și cel de mîine.

Așadar, toți sîntem implicați, oricum. In acest sens, cronicarul de demult striga un adevăr. Dar era un adevăr al timpului său. Teribila, implacabila „vreme", fatalitatea destinului, cum se spune în Seherezada. Noi însă am demontat mecanismul „vremii" și am descoperit politica. (Vezi și cartea lui Jan Kott despre Shakespeare). Vremea este politica. Bineînțeles că literatura fiecăruia depinde de talentul fiecăruia, de concepția sa, de puterea de a vedea mai

pentru un dicționar literar autobiografic

Nevoia de informare exactă și rapidă pe care o impune viața modernă, face ca, printre alte instrumente indispensabile destinate să satisfacă această cerință în domeniul cultural, să se simtă tot mai acut necesitatea tipăririi unor dicționare literare. O experiență interesantă, deși discutabilă din multe puncte de vedere, s-a făcut cu Dicționarul de literatură română contemporană al lui Marian Popa, publicat la sfîrșitul anului 1971, deci destul de tîrziu, la Editura Albatros, și se așteaptă tipărirea unui Dicționar al literaturii române pînă la 1900, alcătuit de un colectiv de cercetători de la Filiala din Iași a Academiei Republicii Socialiste România. Oricît ar părea de curios, dificultatea cea mai mare, în alcătuirea unui dicționar de literatură contemporană, pusă pregnant în evidență de încercarea, din unele puncte de vedere meritorie, a lui Marian Popa, o formează adunarea datelor biografice și bibliografice necesare unei astfel de întreprinderi. Nu vom neglija, firește, nici greutățile de fixare a literaturii actuale într-o exactă scară de valoare, dacă ne gîndim la materialul ei viu, încă neașezat, netriat și neîncercat suficient de timp. O parte din aceste greutăți în alcătuirea unui dicționar de literatură contemporană, și în primul rînd greutățile care țin de reconstituirea biografică, credem că impun o fază preliminară în cercetare, aceea a dicționarului autobiografic, care să ne ofere materialul de date necesar. Aceste date nu le-am putea culege altfel decît tot pe bază de anchete, dacă n-am vrea să ne expunem riscului unor informații fanteziste, ocazionale, din surse indirecte.

Un alt argument care ne demonstrează, cu toată evidența, necesitatea unei lucrări ca cea pe care încercăm s-o inițiem, ni-l oferă mulțimea interviurilor care apar mai în toate revistele noastre. În aceste interviuri, ca să nu mai vorbim de schițele autobiografice, de jurnale și de tot felul de memorii, scriitorii vorbesc, de cele mai multe ori și în cele mai multe răspunsuri, în primul rînd despre propria lor experiență, despre anii de formare și profesiunea lor de credință, încercînd să-și precizeze locul pe care cred că-l ocupă în mișcarea literară actuală. Nu numai numeroasele volume de memorii, dar și biografiile care caută să epuizeze sursele autobiografice, cea mai interesantă rămînînd, în ultimă analiză, tot opera, ne încredințează că dicționarul acesta este la fel de necesar pentru cititorii obișnuiți ca și pentru specialiști. Se observă, în ultimul timp, o tentativă tot mai susținută de a reconstitui profilul moral al scriitorului, folosindu-se ca sursă de bază mărturiile sale, corespondența și citatul cît mai larg din operă, așa fel că avem astăzi, grație inițiativei, care nu-i de altfel singulară, unei cunoscute edituri franceze (Editions du Seuil), un Goethe, un Edgar Poe, un Proust, un Faulkner sau un Sartre, ca să nu mai continuăm această listă bogată, „prin ei înșiși". Găsim aici un argument la fel de puternic în favoarea acestei inițiative pe care o găzduiește revista „Convorbiri literare". Dacă nevoia de a-l cunoaște pe scriitor „par lui-même" este așa de mare, se impune, credem noi, să solicităm astfel de mărturii, să adunăm tot acest material și să-l oferim cititorilor organizat sub forma comodă a dicționarului.

Un astfel de dicționar nu trebuie să se transforme însă într-un simplu inventar de date biografice și bibliografice, oricît de complete ni le-ar putea oferi colaborarea scriitorilor solicitați. Din datele acestea autobiografice am vrea să se desprindă o anumită evoluție a literaturii, așa fel ca cei care vor urmări dicționarul să poată observa direcțiile fundamentale în mișcarea spirituală contemporană și să-și poată forma o imagine a literaturii actuale cu trăsăturile ei distinctive, așa cum le văd creatorii de literatură. Pentru aceasta dicționarul trebuie să întrunească anumite condiții.

Cele mai multe obiecții pe care le ridică dicționarele de literatură, mai ales cele care iau în discuție perioada contemporană, pornesc de la criteriile de selectare a autorilor. Idealul l-ar putea oferi doar un dicționar complet de literatură contemporană. Cel de față, prin caracterul lui particular, nu-și poate propune o astfel de sarcină. Dicționarul acesta nu va reproduce, așadar, numele înscrise în registrele Uniunii scriitorilor, deși, parțial, va ține seama de aceste tabele. Preocupările din marginea literaturii, reportajul gazetăresc și publicistica minoră, chiar adunate în volume — și noi nu le vom nega niciodată utilitatea — nu pot fi luate în seamă decît în cazul cînd se asociază cu o activitate literară propriu-zisă, cunoscută și recunoscută. Autorii unor volume de reportaje rămîn persoane la fel de stimabile chiar dacă nu sînt scriitori. Este de la sine înțeles că neputînd pleca de la vreun criteriu administativ de breaslă, nu-i putem avea în vedere pe traducătorii care nu sînt creatori. Ce scriitor este, în definitiv, acela care apelează la „stilizator"? Criteriul volumului sau volumelor, după care este operată cîteodată selecția, ne apare la fel de neconcludent. Într-un dicționar de literatură contemporană pot figura, după părerea noastră, tineri la primul lor volum sau fără nici un volum, cînd sînt talente reale, cel puțin cu aceeași îndreptățire ca o seamă de veleitari stăruitori cu numeroase volume.

Un dicționar ca cel pe care îl avem în vedere trebuie să răspundă simpatiei și curiozității pe care cititorul o manifestă întotdeauna pentru viața scriitorului, considerat ca un destin de excepție, fără să se cadă în vulgaritate și frivolitate. Amănuntele biografice pe care le dorim reținute trebuie să treacă dincolo de ceea ce poate oferi o revistă magazin sau un almanah, adică să vizeze o zonă superioară, care poate capta interesul istoriei literare. Cititorul care nu va urmări dicționarul cu interesul specialistului se va întîlni în paginile lui cu o literatură memorialistică elevată.

Deși un dicționar îl izolează, aparent, pe cel care devine titlu de articol în corpul lui, și cu atît mai mult unul care culege mărturii autobiografice, noi întrezărim și un dialog posibil între autorii lui, deoarece cerem cu toată insistența ca aceștia să se plaseze singuri în mișcarea literară contemporană, să-și precizeze vecinătățile și opozițiile. Din dicționar trebuie să se desprindă profesii de credință și opinii clare, care să definească personalitatea autorului, dar și a direcției literare cu care s-a confundat sau alături de care s-a aflat, în cazul unor drumuri paralele. Un astfel de dicționar nu va evita controversele, deși nu recomandă tonul polemic. Ciocnirile de idei care pot rezulta din autoprezentarea unui scriitor sau a altuia, opiniile diferite care vor fi înregistrate pot aduce clarificări utile și vor conduce, în mod necesar, la o mai exactă înțelegere a literaturii contemporane în ansamblul ei complex și divers.

Constrîngerile la care obligă un dicționar în general și cele care decurg din caracterul specific al unui dicționar ca cel pe care îl proiectăm, mai ales acestea, nu credem că pot îndreptăți vreun scepticism cu privire la ambiția mărturisită aici de a încerca să realizăm, din articolele alăturate ale acestei lucrări, o imagine cît mai fidelă a întregii literaturi contemporane: poezie, proză, dramaturgie, critică. Am dori ca acest dicționar să vorbească cu sinceritate, în spritul celui mai deplin adevăr, despre conștiința de sine a literaturii române actuale.

Socotim utilă anexarea unui mic chestionar destinat, ca și preambulul, să ofere cîteva sugestii și nu să impună scheme. Precizările și întrebările acestea trebuie înțelese numai ca un ghid care încearcă să dea dicționarului unitatea necesară. Ele pot varia și trebuie acomodate de la un autor la altul. Fiind vorba de un dicționar autobiografic, nu încercăm să smulgem răspunsul nostru, ci le așteptăm pe ale scriitorilor care îi vor onora paginile. Pentru că un dicționar literar își are rigorile lui, cu toate că noi nu pornim de la schemă prestabilă, socotim că cel pe care îl proiectăm își va atinge mai bine scopul dacă va satisface nevoia de informare cu privire la viața și opera scriitorilor după următoarele puncte și întrebări.

1. Să se menționeze cu exactitate. dar fără caracter de fișă personală, ziua, luna, anul și locul nașterii, date referitoare la părinți, studiile. Ce detalii biografice credeți că sînt necesare pentru mai buna înțelegere a operei dumneavoastră?

2. Vorbiți de formarea dumneavoastră ca scriitor: lecturi, reviste, climat literar, influențe. Considerați că aparțineți unei școli, unui grup literar, unui cerc, eventual din jurul unei reviste, sau unui curent? Care este acesta și ce a însemnat el pentru dumneavoastră? Ce părinți spirituali vă recunoașteți?

3. Scriitorul, chiar și ca om, este reflectat cel mai bine de opera sa. Vorbind despre această conexiune: om-scriitor, care sînt momentele hotărîtoare care v-au marcat existența?

4. Vorbiți despre principiile dumneavoastră estetice. Care este profesiunea dumneavoastră de credință?

5. Cum v-ați plasa și caracteriza opera în contextul literar în care ați evoluat? Faceți o autocaracterizare a operei dumneavoastră.

6. Ce părere aveți despre critica operei dumneavoastră?

7. Ce puteți spune despre receptarea și difuzarea ei în țară și peste hotare. Care din operele dumneavoastră au fost traduse și ce părere aveți despre aceste traduceri?

Menționăm că nu ne interesează atît ordinea acestor mărturisiri, pe care o puteți stabili dumneavoastră, deși criteriul cronologic se impune ca predominant, cît înregistrarea exactă a datelor importante, în care am dori să cuprindeți și bibliografia operei. Rezultatul final am dori să fie un autoportret și nu un simplu tabel cronologic.

Al. ANDRIESCU

N. B. Așteptăm răspunsurile dumneavoastră pe adresa redacției: „Convorbiri literare", Palatul culturii, nr. 1, Iași. Ne-am bucura dacă am primi măcar o parte din răspunsuri înainte de a începe o corespondență mai strînsă cu dumneavoastră, chiar de la apariția acestui preambul, care este, în același timp, și o invitație.

viermele de mătase*

Alungat din rai, un corb
împăcat cu noaptea, orb,
mi-a adus în sfinte gheare
frunza Evei, — doamnă mare
într-o eră
efemeră.

În muzeul meu de-amor
cu-armonii în desfătare,
ca un gingaș elsinor,
stă printre relicve rare.

Cu toiag de slugă naltă,
pe retina ceealaltă
cu oglinde rușinoase,
pasc un vierme de mătase
cît un milostiv asin
înhămat la hieroglife
și metafore-recife
de corai de foc vergin.

Blînd în dreapta închisoare
țese fără lumînare
o beteală,
pentru lebăda vestală
ce-n litanii o aștept
în lacustrele din piept.

În cavoul bizantin
bat cu craniul unui crin:

— prințe, în triunghiu nebun,
ipotecă gura-mi pun
cu un circ pe corzi vocale
unde vin madone pale,
catedrala mea de vin
divin,
să mă lași la carnaval
în ospățul tău carnal.

Ca pe lanțuri o cetate,
horoscopul vechi își scoate
prin algebra din urzeală
și-mi citește (în bengală)
el, — profanul chiromant
mie-n galaxii amant.

În clepsidrele funebre,
fragedul profet în febre
in și prapur își despoaie,
mari ferigi în evantaie.

Roza gurii diafane
rupe rane
și-n spirale
boreale
le asvîrle în delir,
într-un teasc de elixir:

— Nu mă-mbrățișa, bătrîne,
vertebrînd în graiuri rune,
limpezind în madrigale
ambra pielei de safir,
unde somnambuli în șir
beau pe plajele obscure
sîni
și coapse
și femure.

Și fiolele-i subțiri
scuipă un hypnotic fir.

Trag pumnalul să-l străpung
în lehuz havuz adînc,
cu un rîs de arlechin,
dar văd magicul ciorchin
moartea lui născînd în chin.

Doamne, ce nimicinicie!

Îngenunchi, și-mi scot armură
și lăuta trubadură
o îngrop în letargie,
ca pe-un leș de stearpă vie
ce-a umplut în turle sparte
ocniți cu trădări deșarte.

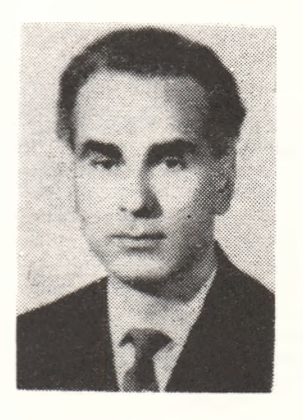
Fără vîsle, fără arme,
gol pe inimă-mi adoarme
limba-i netezind mereu
o golgothă-n somnul greu
răstignit pe pat de nor
(ah, postuma mea hermină),

— eu jivină,
el păstor.

Clopotul de puritate
pînă-n asfințit îmi bate.

Prin vertebrele-mi de orgă,
bea nevroze și mahorcă.
Eu cu fluturii în spate
intru în eternitate.

Horia ZILIERU



* din „Cartea mea de copilărire".

---

departe. Și altceva: evenimentele, ideea politică nu „pătrund" în proza mea (numai a mea?) ca ceva din afară, ci sînt în însăși structura ei. Cînd scriu despre un țăran român din anul 1970, pot oare s-o fac fără să-l pun sub semnul ideii politice care a făcut din el, dintr-un proprietar de două hectare, să zicem, un grădinar la C.A.P., care cîștigă mai bine, dar e cu totul altceva decît înainte? Și dacă n-aș face-o, oare acel țăran sau grădinar ar fi altfel decît este el în anul 1970?

Am dat un exemplu, poate nu cel mai concludent, dar despre țărani scriu acum. Realității din jur, adică oamenilor, scriitorul mereu îi rămîne dator. Nu cu „lecțiile" lui de morală (cum își închipuie unii), ci cu răspunsurile lui de literatură, de artă autentică.

Personal sînt un slab orator, așa că numai gîndul că scriind aș putea sta pe un podium, și celelalte (public, vuiet etc.), mă cam tulbură. Stau pe un scaun în liniștea odăii mele (uneori gospodinele îmi dau de furcă fiindcă bat covoarele sub fereastra mea: nu e nici o parabolă, acest bătător de covoare se află chiar acolo unde am spus, oricine poate vedea!) și scriind sînt angajat față de mine, deci față de restul lumii, adică față de această țară, de oamenii ei. Sigur că literatura nu poate fi decît angajare. Nimeni nu face însă „caz" de angajarea în general a scriitorului (față de opera lui etc.), chestiunea se pune cum te solicită (angajează) problemele sociale, politice, morale ale vremii tale, cum răspunzi tu la ele. Cum? O carte ca Imposibila întoarcere *de Marin Preda este un răspuns ferm. Iată un scriitor angajat care răspunde timpului său nu numai pe muchea unei mese rotunde, dar printr-o carte de mare importanță.*

Scriitorul este mereu pîndit de primejdii. Primejdiile reale de care este pîndit un scriitor se numesc în primul rînd rutina și conformismul. Conformism nu înseamnă numaidecît să scrii un roman despre lucrurile pe care toată lumea le citește în ziar, ci de a nu găsi tonul *potrivit acestui roman. Altfel, ceea ce în ziar are un caracter critic, uneori de un adevăr zguduitor, în carte ar putea să apară ca o cîrteală banală și inutilă.*

In cele din urmă (ca scriitor), curaj înseamnă și să stai la masa ta de lucru doi, cinci sau zece ani și în tot acest timp să scrii o carte (nu bomba, capodopera, nu; doar o carte în care tu să crezi) și, nemaiauzind despre tine, lumea să te uite și tu să știi că te-a uitat, da, iată curajul: răbdare și încredere.

Căci curajul se verifică în multiple situații ale acestei meserii... Să scrii prea mult. Să scrii prea puțin. Să faci scandal și publicitate. Să eviți publicitatea. Să ai prea mulți prieteni critici. Să n-ai nici un prieten critic. Să refuzi experimentul. Să experimentezi. Să locuiești la București. Să stai în provincie. Să iubești din cale afară călătoriile. Să nu călătorești deloc... Fără îndoială, mai sînt și alte pericole, dar merită să încerci! Numai dacă ai ceva de spus oamenilor.

Credința care înnobilează nopțile și zilele scriitorului este credința în om, în uriașele și inepuizabilele lui forțe. Scriitorul care își pierde această credință se pierde pe sine. Talentul lui, atît cît ar putea fi, devine nu inutil, ci nociv.

George BĂLĂIȚĂ

tabla de materii

Petru Popescu

Oricît ar părea de neaşteptat, interesul pentru „marile probleme" caracterizează şi proza dezinvoltă ! Modul de tratare este însă diferit : lejer, volubil, aproape frivol, niciodată însă trivial, cu o insolenţă manierată. Cu o dezinvoltură de adolescent sănătos şi sportiv Petru Popescu se apropie de o temă gravă şi profundă – a morţii şi a iubirii – privind-o, contrar obişnuinţelor, fără nici un respect, sub raportul exclusiv al normalităţii. Căci Petru Popescu reabilitează de fapt banalul, dar intr-un fel special : nu descoperindu-i valori ignorate, ci banalizind cu sistem ceea ce este sau pare a fi important. Inceputul romanului este elocvent în acest sens : „Trec citeva zile de la Crăciunul luminat de brazi, şi reveionul cade pe Bucureşti ca o medalie. Sfirşitul anului se rospîndeşte in oraş ca un gaz subtil, şi după el iar inceputul, imediat, aşa cum un minut alb ar urma unui minut negru. De altfel, nici inceputul, nici sfirşitul nu interesează cu adevărat, esenţialul rămine febra aceasta, care aprinde obrajii şi ochii". O strălucire efemeră, un scurt moment de febră, o trăire strictă în limitele unei normalităţi frenetice şi admirate ca mod de viaţă pină la a fi extinsă asupra celor mai anormale imprejurări, intr-o perpetuă jubilaţie epicureică ; iată materia pe care a descoperit-o cu adevărat scriitorul. Suficienţi, cu o psihologie sumară şi pasivă, avind insă o aparenţă dinamică, eroii săi întruchipează normalul : *„Fără să fie sclipitor, avea o inteligenţă care depăşea media. Studiile nu constituiseră niciodată o dificultate pentru el. Nici inţelegerea lumii. Dar poate că nu era omul ideilor, poate că era doar omul vieţii. Citise o istorie a filozofiilor, ca introducere la textele originale, dar ajunsese la concluzia că toate filozofiile sint la fel de ineficiente in faţa misterului ultim, şi de textele originale nu se mai apucase. Orice ar fi descoperit, nu erau lucruri pe care să nu le fi putut imagina şi singur. Asta ii dăduse un timp o febrilitate de a găsi adevărul, o dezolare că nu-l poate descoperi. Apoi un dispreţ. Adevărul nu există. Noul nu există, sau cel puţin nu are aspectul unei surprize totale. Intii o tristeţe resemnată că nu putea fi surprins de nimic ; apoi o mulţumire posacă ; apoi senzaţia normalităţii. Inteligenţa se aplica, în acest caz, existenţei practice. Un post, o casă, un automobil, o femeie, iată date reale şi suficiente chiar unui om superior"*. Aceste personaje nu trăiesc de fapt latura practică a existenţei ; ci pe aceea „fermecătoare". Viaţa lor este un marş triumfal neintrerupt. Eroii lui Petru Popescu au capacitatea miraculoasă de a preface intr-o plăcere chiar şi cele mai teribile imprejurări : „Erai chiar frumos vorbind despre tine şi despre moartea ta. Imi plăceai foarte mult. Nu ştiu de ce". Un condamnat la moarte vorbeşte despre sine şi despre inevitabila lui pieire atit de „firesc" incit, in loc să cutremure, place ! Place şi, lucru esenţial, işi dovedeşte în acest fel superioritatea asupra celor din jur : „Toţi te ascultau atent. Erau micşoraţi de ce spuneai tu. Dar tu nu-i dispreţuiai. Le vorbeai cu multă incredere. Ca unor egali. Şi ei nu erau egali cu tine. Ei nu sint egali cu tine, nu au fost nici măcar in clipa aceea. Tu insă le vorbeai din inimă, te frămintai ca să fii inţeles. Ca un profesor preocupat să fie inţeles cum trebuie de elevii lui. Parcă le explicai principiul de funcţionare al unui motor şi cauza opririi lui. Se vedea că subiectul te preocupă, că-l cunoşti bine, că el te obsedează şi chiar ţi-a devenit favorit. Oricum, ei tot nu inţelegeau. Le vorbeai cu atita forţă ! Tu eşti un om de forţă, tu faci totul cu forţă, chiar şi cind vei muri vei muri cu forţă".

Aceste „elogii" sint adresate unui om tinăr care mai are de trăit citeva luni !!!

Aceeaşi este şi forţa romanului lui Petru Popescu : forţa de a include totul in limitele firescului şi ale naturaleţei, firesc şi naturaleţe care devin, in acest fel, nefiresc şi artificiu. Drama se dizolvă in anecdotă spumoasă şi plină de vervă. Cartea are o cursivitate de reportaj, impresionează prin claritate şi fluenţă, calităţi stilistice corespunzătoare atitudinii sportive a eroilor, degajării lor elukoare, căci se simt pretutindeni in largul lor, indiferent că este vorba de o reuniune mondenă sau de cărţile sfinte, de muzică uşoară sau de istorie, de filozofie sau de sport, de artă sau de femei. Cu toate că *Prins* conţine o istorie senzaţională, fiind descrise ultimele luni din viaţa unui tînăr inginer pe care o maladie incurabilă il ucide la termen fix, autorul păstrează neconteniţ acelaşi ton exultant, adolescentin, voios şi superficial. După ce incearcă mai intii să dezlege teoretic problema morţii, cu o lipsă de participare sufletească imposibil de conceput, in care scop intreprinde o serie de investigaţii ce urmăresc să elucideze abstract chestiunea (citeşte maxime despre moarte, consultă un preot, ascultă pe un istoric, merge intr-un cerc de artişti), eroul cărţii se cufundă intr-o aprigă, voluptuoasă şi istovitoare poveste de iubire cu o frumoasă femeie numită Corina, acesta fiind şi singurul domeniu în care inginerul – *„fusese un erotic precoce"* – trăise *„momente cruciale, revelaţii"* : „Fete? Asta da, intr-adevăr. Dacă trăise o viaţă fără fond (deşi nu era convins că lucrurile stau chiar aşa), era cu atit mai natural ca siluetele, taliile, gleznele, umerii să se reliefeze şi mai puternic in ea. Da, la asta se putea gindi oricind, şi putea odihni gindul mereu pe amintiri noi, erau atit de multe intimplări, incit, ieşind mereu proaspete din trecut, aproape că alcătuiau un viitor, nerepetate destul ca să-şi piardă parfumul. Aici işi amintea chiar momente cruciale, revelaţii". Tot ceea ce există pe lume există pentru a-l bucura pe Inginer ; prietenii il adulează, la slujbă este admirat, fiecare femeie pe care o intilneşte vrea să i se dăruie instantaneu. El este, de fapt, pasagerul indiferent al propriei existenţe : „Citea uneori o carte cu totul depărtată de cimpul lui de specialitate. Altfel, slujba, vara, la mare, iarna o săptămină la schi, numai ciţiva prieteni buni şi vechi (unii, ca Bibi de pildă, încă din liceu), excursii, *week-end*-uri, pescuit citeodată, cinema, meciuri, ceaiuri dansante. Şi aventuri. Cît mai multe, cît mai scurte cu putinţă, fără trecut şi fără viitor, simple, pline de căldură umană şi de nostalgia duratei". Substanţa sufletească a personajului lui Petru Popescu este nulă ; proximitatea morţii, chiar, nu are asupra lui nici o influenţă. Inginerul rămine indiferent la propria-i dramă, transformind-o intr-o nouă sursă de plăceri : căci moartea devine un subiect favorit în multele sale conversaţii. Dezlănţuirea erotică finală nu are nimic sfîşietor, este doar o *epuizare* la nivelul strict al simţurilor : „Urmă iar o noapte de descompunere a fiinţelor. Mişcările îşi pierdeau inţelesul, cuvintele trezeau un ris de delir, corpurile erau ude şi grele, se mişcau inert, ca nişte cadavre de înecaţi. Părul ei se udase tot, de la rădăcină pină-n virful cosiţelor lungi. Spatele lui era întreg o rană de căutarea isterică a miinilor ei. Oasele îl dureau. El nu-şi mai simţea tăria, şi-o pierduse de tot, se tocise, se sfărîmase, nu mai exista, nu mai era. Coapsele ei, şoldurile ei se învineţiseră, carnea i se muiase, se făcuse de măr bătut".

Eroul lui Petru Popescu trăieşte şi moare în acelaşi fel : punînd totul sub semnul nimicului, al derizoriului. Carte despre iubire şi moarte, *Prins* este mai degrabă o carte despre strălucirea nimicului : „Singur în moartea mea, rătăcit în moartea mea, mă plimb prin ea cu paşi şovăitori, golit de gînd şi de putere. Om prins în moartea lui. Iată propoziţia care mă descrie perfect. Om. Moarte. Dar astea se pot înlocui cu sinonime. Sinonimul morţii ar fi nimic. Şi sinonimul meu tot ăsta ar fi. Nimic. Nimic prins în nimic. Mi-e groază de moarte. Mi-e nimic de nimic. Mi-a rămas o viaţă foarte scurtă. Mi-a rămas un nimic foarte scurt. Nimic nu mă scapă de moarte. Nimic nu mă scapă de nimic. Moartea e scîrboasă, indecentă. Nimicul e scîrbos, indecent. Viaţa e o moarte, moartea e o viaţă, nimicul e nimic". Ca şi în roman, cuvintele *„viaţă"* şi *„moarte"* sînt întrebuinţate aici pînă la exces ; dar echivalentul lor este cuvîntul „nimic". Inginerul este un erou superb al nimicului. Iată de ce starea lui materială este la fel de mulţumitoare ca şi starea spirituală, iată de ce totul se petrece în cel mai desăvîrşit confort, iată de ce eroul este unanim admirat ; căci dezinvoltura este un produs al bagatelizării şi un efect al sistematicei înlăturări a conştiinţei.

Mircea IORGULESCU

o p i n i i...

adevăr şi „psihologie"

Reacţiile stîrnite de un articol al Danei Dumitriu privind Realismul psihologic („România literară", nr. 45 din 2 noiembrie 1972) stau mărturie a interesului cu care „implicaţi" şi „detaşaţi" (i-am numit pe romancieri şi pe critici) abordează un aspect fundamental al romanescului ; felul în care a fost pusă problema de către Dana Dumitriu ni se pare a fi puternic determinat de faptul că autoarea este, în egală măsură, „implicată" şi „detaşată" ; implicată, căci Dana Dumitriu scrie şi proză, iar articolul ei este, în chip evident, şi o mică declaraţie programatică ; detaşată, căci criticul incearcă să evite subiectivitatea prea flagrantă şi abordează chestiunea în plan teoretic, sprijinindu-se pe nume cunoscute sau pe exemple celebre. Un articol, credem, „iritant" acolo unde afirmă, pe un ton agresiv-tranşant, un punct de vedere personal : înţelegem prin „iritant" acea particularitate a articolului de a se constitui într-un fel de „provocare", de a invita la replică.

Observaţia de la care porneşte Dana Dumitriu se bazează, fără îndoială, pe o realitate : romanul modern a dat naştere, în ceea ce priveşte „analiza psihologică", unei adevărate revoluţii, inventînd tehnici noi, perfecţionînd altele vechi, răsturnînd — şi complicînd — raporturile tradiţionale autor-narator-personaj. S-a produs, desigur, şi o mutaţie în cadrul universului romanesc, investigarea „lumii interioare" căpătînd o tot mai mare pondere faţă de reprezentarea „lumii exterioare". Dar a absolutiza „analiza psihologică", a considera deci că ea se identifică cu romanul modern, că se suprapune perfect peste romanescul post-flaubertian, ni se pare o exagerare. În fond, mutaţiile de care se ocupă Dana Dumitriu ţin, în primul rînd, de tehnica romanescă ; romanul „obiectiv" a continuat şi continuă să existe, evoluînd către forme extreme, către viziunea „chose"-istă proprie noului roman ; romanul „subiectiv" a cunoscut şi el metamorfozări radicale şi s-a ramificat, ilustrîndu-se nu numai prin continuarea romanului „personal" de factură romantică, ci şi prin direcţiile deschise de Proust sau de Joyce, de Faulkner sau de Camus. În fapt, dihotomia obiectiv-subiectiv a devenit mai de multă vreme inoperantă : cel mai ...obiectiv roman „obiectiv" se reclamă de la o viziune, interpretează prin urmare realitatea, cel mai... subiectiv roman „subiectiv" (Proust) nu se mulţumeşte cu introspecţia şi investighează un univers uman şi social extrem de vast. Ce va trebui să înţelegem, aşadar, judecînd lucrurile prin prisma celor afirmate de Dana Dumitriu, prin „realism psihologic" ? Romanul de auto-analiză, tip Anton Holban, Camil Petrescu etc., romanul „vocilor" al punctelor de vedere multiple, al înregistrării reacţiilor psihologice cele mai rudimentare, de tip Faulknerian, romanul comportamental, „behaviorist", romanul — scris la persoana întîi — din care auto-analiza este exclusă şi care practică relatarea nudă, brută, neutră, de tipul Străinului camusian ? Oricare dintre romancierii la care am făcut aluzie mai înainte s-ar fi putut erija în deţinător al secretelor „realismului psihologic".

Ca să precizăm punctul nostru de vedere, să reluăm cîteva din ideile avansate de Dana Dumitriu şi pe care le considerăm (cel puţin) discutabile. Autoarea declară de la început : „Vorbind despre trupul sufletesc, (Hortensia Papadat-Bengescu) indica obiectivul nou al literaturii, analiza fiinţei umane în ce are aceasta mai intim, mai „implacabil", încadrîndu-se în curentul larg al secolului XX de restructurare a gîndirii epice...". E greu să admitem că aceasta ar fi „obiectivul nou al literaturii" ; e suficient să ne gîndim la „romanul personal", la René, la Confesiunile unui copil al veacului, la Obermann, la Adolphe, adică la acea proză de furioasă, maladivă auto-analiză, de chinuitor sondaj în adîncurile eului ; sau am putea coborî şi mai mult în timp, căci nu oare analiza „trupului sufletesc" formează materia romanului Prinţesa de Clèves ? Să mergem mai departe : ar fi vorba de „un curent îndreptat spre răsturnarea atitudinii gla-

despre „deschiderea" în roman

Ca la jocul de şah în care primele mutări sînt, dacă nu decisive, în orice caz determinante pentru virtuala construcţie-preexistentă, modelată anterior, cu toate că privitorul nu receptează decît evoluţia, procesul — începutul unui roman este definitoriu pentru ceea ce urmează, nu în sensul previzibilităţii ci al ordinii, coerenţei şi articulării interioare. O picătură de apă de mare este suficientă pentru a şti compoziţia generală a unei mase enorme de lichid, să zicem oceanul planetar.

Că lucrurile stau aşa nu mai trebuie demonstrat, însă situaţiile, probabilităţile unui început de roman sînt mai vaste. Întîi, după început nu e obligatoriu să mai urmeze ceva, adică ceea ce receptăm ca început să fie de fapt sfîrşitul logic al evenimentelor, şi, atunci, înaintarea prin lectură semnifică o coborîre, o retragere spre izvoarele naraţiunii. Retragerea directă sau complicată prin ramificaţii, episoade, uneori cu valoare independentă. Concret, un roman poate debuta cu moartea eroului central şi, în acest caz, itinerariul biografic se reface, inversînd ordinea reală a existenţei, prin rememorarea unui personaj-suport, implicat sau nu în acţiune, ştiutor însă de destinul protagonistului, adică prin acumulări regresive. Retragere sinuoasă, întreruptă de intercalaţii pentru că se modifică şi ordinea determinismului : înaintea cauzei stă efectul şi reacţia precede stimulul.

Avansarea fluentă, respectînd ordinea temporală a lumii reale, care este de asemnea o posibilitate, a doua, foarte comună în romanul biografist, de formaţie, de achiziţie şi tensiune epică de tip tradiţional, nu pare a mai fi astăzi uzitată de prozatori dar nu cu totul ignorată. Asta nu înseamnă că vorbim de perimarea ei. Lipseşte cartea care să o reactualizeze, reluarea cu material narativ contemporan. Procedeul nu necesită explicaţii în plus. O creştere, o curgere evolutivă între două etape convenţionale.

O a treia posibilitate de deschidere ar fi începutul cu o porţiune mediană a naraţiunii, cu ceva care, în mod obligatoriu, urmează după altceva şi, cu necesitate, este urmat de altceva. Această fracţionare iniţială crează cîteva situaţii ulterioare, în ceea ce priveşte ordonarea naraţiunii. După începutul echivalent, aşa cum am admis, cu o secvenţă de mijloc din cuprinsul, din totalitatea naraţiunii, poate veni fie începutul, fie sfîrşitul ei logic sau o situaţie de mixaj. Avem de a face cu o dublă deschidere, spre începutul dar şi spre sfîrşitul logic al faptelor. Intrarea în roman este de fapt punctul de convergenţă a celor două staţii terminus.

Această schemă abstractă a „deschiderii" romaneşti — de fapt o sugestie asupra timpului naraţiunii — se bazează, bineînţeles pe observaţia mai multor opere concrete dar valabilitatea ei deşi vastă, nu e generală, pentru că ne-am referit la romanul — construcţie şi nu cel „reconstrucţie" în care procedura e alta. Aici autorul asociază diferite informaţii din diferite surse, referitoare la fapte sau personaje, din materialul pe care îl are (nesupus selecţiei), încercînd să contureze dimensiunile unui edificiu cu goluri din care lipsesc mai multe cărămizi. Sau apelează la capriciile memoriei involuntare .Situaţiile comunică între ele, timpul devine independent şi indiferent faţă de absolutul gîndirii. Nu există, în fond, decît timpul spunerii, al narării, momentul uniformizării diferitelor timpuri reale.

Romanul-reconstrucţie este o sumă de sugestii, cerînd colaborarea cititorului, şi totuşi suficient sieşi dacă, din diferite motive, nu obţine această colaborare. Transcrierea de informaţii disparate, de multiple atitudini care converg spre acelaşi focar — un eveniment sau un personaj — duce la un tip de roman care poate fi numit monocentric şi pluriperspectival. Chiar şi în cazul în care textul nu este decît o adiţiune de informaţii, aparent în afara oricărui principiu de unitate, un centru de gravitate există. Chiar şi cunoscutul roman al lui John Dos Passos — o situaţie extremă a pulverizării naraţiunii — se centrează pe ideea cuprinsă în titlu.

Fragmentarismul, discursivitatea şi lacunarul sînt aici trăsături distinctive, determinate de colaţionarea aleatorică a evenimentelor şi timpurilor narative. Cu bună-ştiinţă

periple orientale

Ce legătură misterioasă — se intreba Ion Ghica — să fie oare intre ţara mea şi o insulă 600 mile departe de gura Dunării, piste trei mări...?" Civilizaţii istovite de istorie, dar a căror amintire se distilează încă in surîsul calm al Mediteranei greco-romane, continuă să-l fascineze pe fostul bei de Samos, impregnează umorul stenic al puţin nostalgicului Anton Pann, alimentind dorul de ducă al călătorului din timpurile următoare. Romanticul Bolintineanu regăseşte o Macedonie familiară şi poate tocmai de aici o anume insensibilitate afectivă, abia mascată de obositoarele lecţii de istorie din peregrinările balcanice şi orientale ale exilatului. Dar scăpărările poetice nu lipsesc şi mai tîrziu — în pofida aversiunii justificate tot istoric faţă de un anumit spaţiu — delicatul Anghel va încerca să extragă din adincurile memoriei „fantoma" Erifiliei, unul din „craii" lui Mateiu pornea în „hagialîcul" său minunat şi imaginar, însă pe traseul căruia Alecsandri n-a pregetat să se oprească odinioară, admirînd exclamativ fastul amurgurilor marine. Intinderea „limpede şi albastră, ca un smarald încadrat într-un inel de aur" (Alecsandri), sau „cenuşie în noapte, cu stafii de corăbii, ce o despică alene" (Iorga este străbătută poate şi cu nostalgia secretă a carpatinului pentru ţinuturile inundate de soare. În faţa oraşului tipic oriental, cu mişcare tumultoasă şi bazaruri policrome, cercetînd vestigiile istoriei precum Ghica pietrele din Halicarnas, sau meditînd pe malurile Bosforului, reacţiile călătorilor noştri sînt, în esenţă, aceleaşi. Comună este obsesia trecutului precum şi solicitarea permanentă a o c h i u l u i — chiar dacă, la moderni cel puţin, nu mai există pretenţia redării exacte a desenului preferîndu-se, în schimb, notaţia succintă, capabilă să traseze conturul unei interiorităţi armonizată cu locurile străvechi la marginea cărora — scrie Eugen Barbu în Jurnalul său — „marea agonizează somnolentă, veche, murdară". O piaţă „inconjurată de porţi de aur" devine, semnificativ, „un deşert al credinţei, o rugăciune mută în alabastru" amintind de singurătatea încercată de drumeţul împătimit în faţa Egiptului.

Astfel, cutremurat de memorie condeiul lui Octavian Paler încremeneşte o clipă sub geometria anihilantă a piramidei şi porneşte apoi, macerat de bătaia măruntă a ceasornicului refăcînd — oare a cîta oară ? — aventura dureroasă a păsării Phoenix. Egipt, Grecia, Italia sînt vîrstele conţinute în treptele de la Saqqara (sau în templele de la Angkor), precum şi in mişcarea fără contenire a nisipului, ce-l înspăimînta atît pe Ungaretti în „Caietul" său egiptean, aflat şi el sub zîmbetul Sfinxului „bolnav de infinit". Rezolvată în lamento-ul romantic de tipul „ubi sunt", cîntărită şi trecută prin temperamentul exploziv al lui Iorga, evocarea Orientului mizer cîştigă în profunzime transformîndu-se în constantă afectivă, mai precis, în scrutare interioară. „O călătorie în Egipt e o cochetărie cu neantul şi o meditaţie a neexistenţei", scria odată Mihai Ralea reabilitînd Orientul pe dimensiunea sa reală, cea tragică şi redescoperită acum, la capătul unui „drum prin memorie", lîngă statueta scribului „născut dintr-o credinţa utopică" şi „adorînd o iremediabilă amăgire", sau în scara cairotă cînd ochiul, covîrşit de lumini interioare, se resoarbe în desenul gracil al minaretelor. „Spre seară, broderia de piatră a scrisului arab pare să reconstituie pe ziduri meandrele unor melodii orientale. Minaretele distilează în continuare trepidaţia oraşului şi o prefac în linişte subţire ca un gît de lebădă albă". Toate se isprăvesc în tăcere, în imensa tăcere comprimată între arborii de piatră de la Karnak sau în efigiile de lotus de pe zidurile mormintelor.

Pentru omul născut lîngă „presentimentele" meteorologice ale brazilor de pe Olt aventura este totală, deşi lumina „bună să dormi în ea, tămăduit de veşnicele interogaţii" îi este familiară acestui fiu ceva mai îndepărtat al Mediteranei, care simte că perimetrul hellenic îmblînzise mult „ ideea solară de eternitate". Măslinul de pe coasta grecească este preferat palmierului ce se scaldă solitar în mitologia Nilului. Şi totuşi, inima călătorului rămîne parcă aici în Egipetul singurătăţilor totale, poate

ciale și distante a scriitorului tradițional în fața acestui trup sufletesc respingînd convenția pe care s-a întemeiat istoria romanului și imaginea unui scriitor observator, așezat deasupra oamenilor și faptelor sau în afara lor". Iată-ne readuși la o chestiune de tehnică romanescă, mai precis de „perspectivă narativă": autoarea reia, în fond, opoziția dintre romancierul omniscient, atotputernic, romancierul-dumnezeu ridiculizat de Sartre și romancierul care simulează retragerea în spatele personajului, care se preface neputincios în fața evoluției evenimentelor, care ne determină să credem că nu vede realitatea decît prin intermediul privirii personajului. Dacă romancierul a rămas omniscient în romanul de factură, să zicem, „tradițională", în romanele ce recurg la alte tipuri de perspectivă narativă se face apel la diferite procedee care nu au nimic comun între ele decît „simularea" de care vorbeam mai sus ; e vorba, deci, tot de o convenție, (ca și convenția „realistă"), dar cu rezultate mai spectaculoase și uneori mai șocante. Dar în ambele categorii de romane, și cea „tradițională", și cea „experimentalistă", obiectivul de analiză îl poate constitui tot „trupul sufletesc".

„Romanul modern nu mai urmărește detașat, liniar, o conștiință, ci o realitate interioară profundă..."; și aci se pot da mai multe exemple care arată că „atitudinea glacială și distantă" poate fi foarte bine și atitudinea romancierului modern. Ce face Camus, în Străinul, dacă nu o înregistrare „detașată" a comportamentului unui individ, văzut din interior, adică lăsat să gîndească, să acționeze, să vorbească, un individ capabil doar să noteze ceea ce vede și incapabil să analizeze ? Cît de „profundă" este realitatea interioară a lui Meurseault ? Și observații similare s-ar putea face cu privire la o bună parte din romanul american modern. Nu întîlnim aici „observație rece", „narațiune distanțată" — adică tocmai acele atribute pe care Dana Dumitriu le vede incompatibile cu literatura modernă ?

Foarte vulnerabilă ni se pare opoziția pe care o stabilește criticul între „virtuozitatea narațiunii" și „sinceritate". De sinceritatea cui trebuie să vorbim : a personajului, a romancierului ? Riscăm să ne întoarcem la mitul romantic al sincerității, să ne creăm iluzia că putem judeca dacă romancierul e sincer sau nu, sau chiar să credem — așa cum se mai susține astăzi — că folosirea persoanei întîi în roman ar fi o garanție a sincerității. Admițînd, pentru moment, că „verificarea" sincerității ar fi posibilă, unde este incompatibilitatea dintre virtuozitate și sinceritate ? O narațiune poate fi „aranjată" în așa fel încît să dea iluzia spontaneității, a autenticității, a impresiilor fruste, imediate, a trăirilor „sincere" : iluzia doar, căci un roman de acest gen e uneori nu se poate mai „făcut", mai lucrat, e o spontaneitate căutată, fabricată, o convenție pe care o apreciem și o judecăm ca atare. Finalmente, Dana Dumitriu stabilește o ierarhie întrucîtva previzibilă, socotind că „înaintea compoziției epice trebuia să stea compoziția psihologică, obiectivitatea trebuia înlocuită cu analiza neprevăzutului psihologic, cu studiul din interior al trupului sufletesc". Ierarhie pe care ne vine greu să o acceptăm, pentru bunul motiv că ea este ne-pertinentă : ar însemna să raportăm două lucruri ce aparțin de domenii diferite, primul de poetica romanului, al doilea de psihologie. Considerăm compoziția epică drept esențială pentru roman, după cum e de neconceput un roman fără „psihologie". Dar dacă ar fi totuși să stabilim o ierarhie, atunci nu trebuie să uităm că au existat și există romancieri buni psihologi dar proști romancieri ; ceea ce dă drept de existență romanului și ne permite să-l abordăm, înainte de toate, ca roman, rămîne „compoziția epică".

Iată doar cîteva din problemele pe care le atinge Dana Dumitriu și simpla lor trecere în revistă confirmă, credem, ceea ce spuneam la început : sînt probleme cu adevărat fundamentale, imposibil de „epuizat" sau de „clarificat" în cîteva rînduri. Dar o discuție constructivă trebuie să pornească tocmai de la probleme fundamentale, de la acele „certitudini" care la un moment dat încep să se clatine și să fie atacate. Cît privește finalitatea „realismului psihologic", adevărul „trupului sufletesc... teribil de real, de concret", ne îngăduim să încheiem cu un pasaj din Borges, citat și de alții, care e mai mult decît o simplă speculație : „Printre numeroasele sisteme filosofice ale Indiei pe care le enumeră Paul Deussen, cel de al șaptelea neagă că eul ar putea fi un obiect imediat de cunoaștere, căci dacă sufletul nostru ar putea fi cunoscut, ne-ar trebui un al doilea pentru a-l cunoaște pe primul și un al treilea pentru a-l cunoaște pe al doilea".

Al. CĂLINESCU

---

am discutat sub aceeași emblemă două tipuri de romane, în aparență deosebite : cel deschis spre real și social și cel din sfera eu-lui și a psihologiei. Într-o parte se recompune lumea din fragmente de fapte și evenimente, într-alta se caută definiția ființei prin cumul de senzații și reprezentări diferite.

Tehnica amintește de procedura judiciară a audierii martorilor, din care — mai evident sau mai voalat — s-au inspirat André Gide și Lawrence Durell iar la noi Camil Petrescu în „Patul lui Procust" și, mai recent, Mircea Ciobanu în „Martorii" — toate aceste romane avînd o structură compozită, mozaicală. Fiecare autor o aplică la modul său, desigur, însă tiparul pare a fi același. În afară de tendința de pulverizare a epicului și, pe celălalt plan, de descompunere a personajului (cum se exprimă asupra fenomenului, critica noastră tradițională) se remarcă și procesul de abstractizare. Realul devine ideologie, conștiința — pretext pentru literatura psihologizantă.

Romanul care începe cu sfîrșitul convențional al acțiunii implică, numaidecît, inversarea ordinii temporale logice ; cel de al treilea tip, convenit de noi, beneficiază de o dublă organizare a modului de derulare a ficțiunii ; al treilea este evoluție, proces, deci istorie.

Vorbind despre „deschidere" am fost obligat să discut, prin ricoșeu, și despre structura compozițională și despre problema timpului romanesc. Deschiderea este de asmenea un indiciu pentru spațiu.

Romanul închide un univers, un model refăcut al lumii cu toponimia sa reală sau imaginară. (E de remarcat că, inventînd acțiuni, personaje, evenimente — adică ficțiuni — autorul le proiectează, aproape în toate cazurile, în geografia și toponimia reală. Nimeni nu spune orașului său altfel decît București sau Iași, Moscova sau Paris : numele străzilor, al cartierelor sînt și ele reale, cu toate că faptele integrate nu se pot autentifica) .

Un personaj în mișcare crează spațiul. Eroul pleacă de undeva și se oprește undeva ; dar nici punctul de plecare nici cel de sosire nu interesează în sine, ci parcurgerea drumului, trecerea intermediară prin diferite locuri, spațiul dintre limite. Epoca închisă de roman nu este timp ci spațiu compartimentat de fapte existențiale și acte de trăire, fiecare comportînd o diversitate de semnificații. Există un spațiu de succesiune (spațiu de trecere), un spațiu de previziune (utopic), spațiul de contact, spațiul de fundal — micro-cosmosuri ale spațiului global istoric. Ele nu sînt fragmente posibile de totalizare, ci unități intersectate ale unicului. Spațiul scenic se decide prin înălțime față de suprafața comună, precum spațiul psihologic se definește prin adîncime față de ea.

Să nu uităm că acum ne ocupăm de deschiderea romanului. Începutul (temporal) echivalează cu Plecarea (spațială) iar Sfîrșitul cu Sosirea. E cuprinsă aici întreaga mișcare în timp care creează spațiul. Prozatorul demiurg nu se situează în spațiu și timp, nu urmează ordinea logică a realității.

Paradoxal, cel care contravine frecvent realității este romancierul realist. El poate pătrunde oriunde și oricînd, de aceea descrie, fie și minuțios, interioare, adică tablouri și nu spații, și fixează momente (deci nu timpul) în absolut. Prozatorul realist creează spațiul și timpul independent de lumea sa. Prozatorul modern creează un personaj sau, uneori, un eu confesiv care se situează singur în spațiu și evoluează temporal în universul închis al romanului. Iată de ce o carte ca **„Enigma Otiliei"** mi se pare foarte modernă depășind balzacianismul intenționat de autor. Procedura închiderii este evidentă. Romanul începe cu **Venirea** lui Felix și sfîrșește cu **Plecarea** Otiliei. În felul acesta universul închis și rotund al romanului este expresia unei treceri și parcurgeri interioare. Intrăm în lumea independentă a personajelor odată cu un personaj intrus care va reuși să se integreze, după inevitabile tatonări și refuzuri, și ieșim din ea cu un alt personaj care evadează. La nivel critic, încercînd o supoziție, propunem o ideală colaborare cu autorul ; dacă am face o rocadă între începutul și sfîrșitul cărții am demostra că și în acest fel **„Enigma Otiliei"** își păstrează coerența.

Plecarea Otiliei și **Venirea** lui Felix, inversate între ele, nu impietează cu nimic mișcarea și evoluția epică, poate și pentru că au un statut relativ independent în organizarea romanului și nu un simplu artificiu de construcție. Autorul procedează exact ca aparatul de filmat

(urmare în pag. 11)

Aureliu GOCI

și din refuzul tipului carpatin de-a le accepta. „Deșertul nu e altceva decît o imensă negație", va nota observatorul strivit pentru moment după ce spiritul asociativ al lui Ralea aruncase, intuitiv, prima lumină surprinzătoare asupra mecanismului ce declanșează atitudinea, desigur dramatică, a n e a c c e p t ă r i i : „Deșertul provoacă un fel de îndărătnicie orgolioasă și optimistă, care nu vrea să accepte ideea unui vid continuu". Sensibilitatea impregnată de cultură a lui Octavian Paler reacționează în mod asemănător : „Deșertul e stenic prin refuzul nostru de a-l accepta, prin delimitarea la care ne obligă". Contemplația rafinează percepția aglomerată supunînd-o meditației, oricum amară, pe marginea nu a zădărniciei, ci pe aceea a perisabilității, a trecerii. „Sămînța piramidelor, dacă nu se află într-un fir de nisip din deșert, se afla într-o clipă ce s-a temut de imensitatea timpului și s-a acoperit cu un munte de piatră". Dialogul unui om cu timpul, iată constanta acestei călătorii, din care lipsește stîngăcia istorist-romantică a lui Bolintineanu („Sfinxul era la egipteni o ficție desemnată cu corpul de vită și capul de om"), dar și distanțarea ușor ironică crescută în umbra decepției lui Al. Rosetti din „Note din Grecia". Ceea ce la Mihai Ralea erau fulgurații, aici e neîntrerupta curgere a unei memorii legată dramatic de prezentul ce alunecă pe lîngă Parthenon pregătind parcă o altă vîrstă a lui Phoenix. Succesiunea epocilor e doar cadență resimțită profund, asemeni lui Camus care se întorcea periodic la Tipassa, în spațiul calcinat de soare și copleșit de istorie. Poezia t r e c e r i i e antologică : „Cînd au rămas singuri la Memphis și Teba, palmierii și-au mutat o bună parte din amintiri în chiparoșii de pe Acropole. Iar cînd la rîndul lor trunchiurile acestora s-au deprimat, seva a urcat fierbinte în pinii Romei. De fiecare dată numai o parte a zborului a murit în umbre. Cealaltă s-a revitalizat și s-a transmis altor aripi".

Sentimentul permanenței în timp se strînge, aidoma inelelor din trunchiuri, în jurul f e l a h u l u i ipostaziat în gesturi ritualice. Sculptat în peisajul tăiat de calea regală a fluviului, el poartă în sine cîntecul mileniilor gîtuite de tăcerea nisipurilor. Promisiune niciodată ținută, fata morgana, această „memorie cețoasă pe care și-o caută zădarnic deșertul" pare a fi emblema stranie a țării populată cu morminte. Se certifică aici afectiv ceea ce Wörringer făcuse teoretic, fixînd această lume „după cunoaștere" și nu înaintea ei, prilej de meditație și pentru Lawrence Durell, care găsea că „Orientul nu se poate bucura de dulcea anarhie a trupului pentru că a ajuns dincolo de trup". Tocmai de aceea, poate, orice aventură e posibilă și imaginația nord-dunăreanului, ostenită de propriul său zbor, se întoarce la limanul din miazănoapte, după ce și-a odihnit privirea arsă în armoniile vechii Hellade.

Feericul este refuzat în această operă, unde fantezia se cenzurează cu melancolia ce supraviețuiește pînă și amintirii civilizațiilor trecute. Cu „Drumurile prin memorie" ne situăm la un capăt de evoluție estetică a memorialului de călătorie oriental și balcanic. Dacă odinioară ochii boierului Dinicu Golescu se deschideau uimiți (și evaluativi) în fața Occidentului străin, ale cărui „novitale" le înregistrase cu fermecătoare naivitate, dacă apelul lui Dimitrie Rallet de a călători în Orient rămîne aproape singular, abia acum, depășind rezistența lui Camil Petrescu din periplul său balcanic, o sensibilitate ca aceea a lui Octavian Paler se regăsește într-un teritoriu de infinită poezie. Peste timp, într-un fel ignorîndu-l, reflexia modernă se întîlnește cu fiorul grav din „Egipetul" eminescian invitînd la reconsiderarea unui spațiu evocat și în versul murmurat al lui Blaga : „Răsăritul e-atît de bogat în povești și-n lumină..."

Mircea MUTHU

...controverse

decupaje

Severitatea foarfecelui de montaj

Proza fluentă, agreabilă, abundentă a Corinei Cristea este un caz reprezentativ de literatură care n-a beneficiat la timp de incomoditățile exercițiului critic. Ea a avut în schimb, neșansa, de a suferi brusc, fără nici o tranziție, excesele unui comentariu lipsit de înțelegerea pe care firesc, la vremea lui, ar fi avut-o orice comentariu critic aplicat unui începător. Debutantă în 1969, fără un contact mai lung cu revistele și cenaclurile literare, ea a ajuns în 1972 la al patrulea volum de proză fără a depăși integral promisiunea debutului.

Prietena mea Si este un debut într-adevăr promițător. Dezinvoltura acestui debut, în egală măsură calitate și defect după cum o vor arăta cărțile următoare, naturalețea relatării, spiritul de observație, umorul, ochiul atent la grotesc și predilecția pentru o optică infantilă inteligentă, presiflantă, devoratoare, puteau îndreptăți încrederea criticii. De predilecție eroii Corinei Cristea sînt în **Prietena mea Si** copii, adolescenți și adolescente sau femei foarte tinere și o calitate a povestirilor ei prime este absența oricărei note stridente atunci cînd este prezentată mișcarea psihologică a preferaților ei. Reacțiile, replicile, atitudinile sînt firești. Autoarea sugerează mai ales particularitatea universului infantil condus de alte criterii decît cel al oamenilor maturi pe care copiii sau adolescenții îi privesc adesea cu superioritate și ironie ca pe ceva extrem de ridicol : „Ne ducea mai în toate zilele de vară la Bran, să vedem statuia unchiului nostru cu mustață și umeri ciuntiți, turnat în bronz și suit singur pe un soclu în părculețul de lîngă castel. Ne opream în fața statuii, și în timp ce Buldogeta ne spunea ce om mare a fost unchiul nostru, fratele meu, gras ca putineiul, mă pișca de mîna slabă, și eu, lungă ca o cînepă, îl pișcam de mîna grasă și ne miram ce tîmpit a fost unchiul nostru, dacă a fost așa de mare și s-a lăsat ciopîrțit într-o statuie fără mîini, numai cap și mustață cît toate zilele". **(L-am întîlnit pe tata).** Micile societăți secrete ale copiilor și copilăriei sînt obiectul atenției Corinei Cristea, ca și spiritul lor candid și uimitor de critic față de obișnuințele oamenilor mari care-și pierd în cele din urmă orice sens, devenind ticuri sau manii. Lumea maturilor este o lume greu de înțeles, de suportat, și de acceptat. Adaptarea în ea este extrem de dificilă și produce întotdeauna crize. Un refuz, fără program și fără violență, al acestei lumi în care multe gesturi par copilului sau adolescentului fără rost este conținut în mai toate povestirile din **Prietena mea Si.** O înmormîntare capătă de aceea în ochii unei fete aspectul aberant al unei acțiuni fără noimă : „Sora mai mică a mortului ia zambilele de pe mîini și le pune la rever. Una din femeile din căruță, tînără și slabă, pune pe mîinile mortului o lumînare. Baba o ia și o pune pe piept, zambilele de la revere le așează iar pe mîinile încrucișate.

Caii se opresc și urinează. Aerul se umple de miros greu. Zambilele duhnesc. Femeile se îngrămădesc să mă vadă. Se împing. Sînt multe femei. Parcă sînt numai femei. Bărbații sînt, desigur, la lucru. Surorile țipă. Una întreabă unde sînt covrigii pentru pomană. Îmi miroase gura a mort și a zambile". Multe din paginile Corinei Cristea au pe întinse porțiuni aspectul unui precis și netrucat reportaj pe viu. Totul este însă să știi unde să tai pelicula. Criza nu ia însă întotdeauna forme dramatice, iar adaptarea, intrarea într-o altă vîrstă face personajele mai puțin interesante. Asemenea preocupări, oricît de adevărate și grațioase diluează proza Corinei Cristea și interesul nostru pentru ea. Oricît ar fi de mare interesul nostru pentru psihologia feminină și oricît ar fi de pasionante paginile Corinei Cristea în acest sens, document involuntar, dar delicat și revelator, nu totul poate fi necondiționat trecut în pagina povestirii sau romanului. Două ni s-au părut a fi schițele care să asigure Corinei Cristea un univers și un ton propriu : **Prietena mea Si** și **Rafinamente.** Prima este dedicată recalcitrantului univers infantil, cea de a doua unei omeniri îmbătrînite și automatizate. Prima descrie într-un stil exact și economicos, deci cu atît mai de efect, fronda infantilă nu lipsită de o notă malefică a două fetițe, de un precoce narcisism și vocație a libertății. Interesul stă în descoperirea unui personaj infantil care deși aparent în sfera sawyerismului este în realitate mult mai puțin previzibil și inteligibil din pricina capriciului și complexității psihologice. Si, prietena, personajul fetiș care se bucură de admirația personajului narator și mai are și vocația complicităților seducătoare, este de o spontaneitate și o autenticitate puțin comune. Cu ea Corina Cristea reușește o mică creație. Observatoare exactă și atentă a sufletului copilului ea nu contraface psihologia lui ci o prezintă fără retușurile falsificatoare ale maturității : sufletește, copiii acestei povestiri sînt la fel de tulburători și de complicați ca și oamenii maturi. Sub zvăpăierea și instabilitatea celor două fetițe stă ascunsă o irepresibilă tristețe care își desfășoară uneori tulburătoru-i penaj. **Prietena mea Si** este o reușită și din punctul de vedere al construcției, capitol la care majoritatea povestirilor lungi sau scurte ale Corinei Cristea se află în suferință : amintirile despre Si se desfășoară alternativ cu situația prezentă a personajului narator acaparat de fatalitățile unui cu totul alt univers decît cel al copilăriei. Este semnificativ să observăm că interludiile sentimentale nu sînt la înălțimea episoadelor care au în centrul atenției isprăvile celor doi tomsawyeri feminini. Sînt prezente chiar deosebiri de stil : de la notația exactă, rapidă, economică, a acestor episoade se trece, în celelalte, la o relatare cu accent sentimenal și abundență de adjective. Lumea halucinantă a batrînilor este prezentă în **Rafinamente.** Aici autoarea dovedește arta de a contura din cîteva trăsături portretul unei lumi. Și **Hipopotamul** era o povestire de atmosferă dar în **Rafinamente** atmosfera este creată savant de un plan imediat și de unul al amintirii. Surprinzător, dar nu și inexplicabil, volumele următoare părăsesc tocmai direcțiile cele mai fertile și promițătoare ale primei cărți. **Castanii roșii, parfumați și naivi** reconstituie biografia sentimentală a unei tinere. Supărătoare aici în ciuda calităților indiscutabile ale prozei Corinei Cristea (fluența limbii, exacta observație de viață și de psihologie) este absența unei voințe formative. Povestirea curge fără accidente ca apa unui rîu de cîmpie lățindu-se fără nici o constrîngere. Pentru ceea ce intenționa autoarea, un portret al fetei Tom și evocarea atmosferei de familie, era necesară o secțiune pe verticală, un singur segment din toată suita de întîmplări care se desfășoară astfel, amorf și nesemnificativ. Romanul avea nevoie de concentrare și are dimpotrivă nenumărate episoade parazitare. In **Eternitatea e după colț,** titlu puțin cam prea sigur de el, o singură povestire preia nucleul cel mai fertil al **Prietenei mele Si : Insula de gheață** care descrie strania manifestare a erotismului incipient dintre un băiat și o fetiță undeva pe un patinoar în munți. Interesantă ca exercițiu scriitoricesc este suita de scrisori de dragoste din **Scurtă pseudo-idilă** astfel întocmită încît să caracterizeze un om și un sentiment. In rest, prea mult sentiment și prea multe adjective. **Scadența** ar fi putut fi un roman pasionant, dacă n-ar fi fost lungit peste măsură. El e închinat momentului în care legătura fraternă dispare și unitatea universului fermecător al copilăriei, realitatea unei lumi atît de codificate și misterioase ca cea dintre un frate și o soră care se iubesc, se destramă prin maturizarea unuia dintre ei. Tema este complicată inutil cu alte două părți care nu fac decît să se constituie parazitar în prelungiri indezirabile artisticește. Chiar așa prima parte a **Scadenței** este o reușită și putea constitui un roman autonom. Partea a doua este de altfel cu totul discordantă ca atmosferă și preocupare. Lipsa arhitecturii este și aici evidentă. Cartea pare a crește prin simple adiționări fără vreun plan prestabilit. Ori aici se află un indiciu pentru insuficiența nemeritată a prozei unei scriitoare de talent : discursivitatea. Neglijarea construcției, care limitează și delimitează, aduce după sine discursivitatea, aluviunea epică, excesul de detaliu, de culoare, de nuanță, micul naturalism al micii autenticități. Talentului său Corina Cristea nu-i dă întotdeauna o funcționalitate artistică, nu-l controlează, ci se lasă controlată de el. Slăbiciunea pentru senzații, mai ales pentru mirosuri, inundă cu mult prea multe pagini în **Castanii roșii, parfumați și naivi.** O disponibilitate cezarpetresciană se manifestă și în recenta povestire publicată în **Luceafărul (... Spaima de demult) :** discursivitatea coboară pînă la limbuție. Dar mai important este să notăm că autoarea își anulează tensiunea povestirilor divulgînd mult prea repede secretul tensionării situațiilor. Aparent un detaliu neînsemnat el arată ignorarea unui aspect esențial al construcției. Personajele și situațiile fără mister fac proza necaptivantă. Dezinvoltura acestei proze, prea marea ei fluență și cîtimea mare de firesc sînt, paradoxal, și marele ei adversar. Sînt prea multe pagini de remarcabilă observație și notație în volumele Corinei Cristea pentru a trata cu îngăduință dezerțiunea autoarei către zonele facile ale prozei. Desigur că ceea ce are de făcut nu e ușor. Cu fiecare carte orice autor o ia de la capăt. Proza Corinei Cristea are nevoie de severitatea foarfecelui de montaj.

M. UNGHEANU

b u j o r

fragment de roman:

Niciodată nu l-a întrebat pe nea Petrică ce rost au hainele din pod: dacă este o sperietoare de ce n-o duce pe țarină, dacă e un costum de colinde de ce nu-l dăruiește unui copil?

De atunci a încercat deseori să nu se mai gîndească, dar, în fiecare noapte ascultă pașii furișați ai femeii care trece pe prispă, prin fața camerei lui, aude cum urcă scara spre pod, cum împinge capacul și are senzația că sunete vagi ajung la el în momentul în care se apropie de cel dintre căpriori. Atunci, într-o fracțiune de secundă, simte pe căi neștiute că în fiecare noapte se apără de femeia care vine spre el prin întuneric, se apără lovind-o cu pălăria peste părul ei sîrmos cu care vrea să-i acopere gura, să-l înăbușe, să tacă, să nu vorbească, să nu țipe, să nu gîndească, să rămînă singur, țintuit între cei doi căpriori, iar ziua să primească doar lumina ce se strecoară printre zăbrelele acoperișului de șindrilă. De fiecare dată își lipește palma stîngă de piept, simte pielea nădușită, are celălalt braț întins de-a lungul trupului în care nu tresare nici o fibră și respiră adînc, alungîndu-și astfel spaima.

Cînd Aron deschise ușa și roti comutatorul făcînd lumină în cameră, îl zări lungit pe pat, cu ochii deschiși, dilatați în orbite. Nu păru surprins că-l găsește stînd pe întuneric, era un vechi obicei de-al lui, dar parcă în seara aceasta arăta altfel și în privirea lui era o scînteie pe care n-o văzuse pînă atunci.

Schimbară cîteva cuvinte. Aron își agăță haina în cuier, apoi se apropie de masă, desfăcu servieta și scoase obișnuitele pachete cu mîncare. Iustin se săltă puțin în pat, își sprijini capul de perete și începu să-i urmărească mișcările sigure și precise. Aron luă din dulap un prosop și ieși din cameră ducîndu-se în curte să se spele. Lăsă ușa deschisă, cîțiva țînțari și fluturi de noapte intrară în odaie și începură să se rotească bezmetici în jurul becului. Ii privea cu atenție, ar fi vrut să se dea jos din pat, să închidă ușa, dar amîna fără motiv. Auzi pașii lui Aron îndreptîndu-se spre bucătăria de vară a lui nea Petrică, glasul lui răsună mai puțin clar, desluși că-i cere cîteva farfurii, tacîmuri și două pahare. În clipa aceea, trecu la o stare complet diferită de cea pe care o trăise pînă atunci: simți un sentiment de mulțumire caldă ce i se împrăștia prin tot trupul, i se părea că se găsea în grija cuiva, că se afla sub o protecție prietenească, profundă, nedeclarată și doar atunci își dădu seama că-l așteptase, că-i simțise absența în toate aceste trei zile de cînd nu venise acasă.

Aron lucra la Mangalia, la serviciul administrativ al unui hotel, treburile îl obligau să rămînă uneori și noaptea. Iustin n-a vrut să se mute cu el, i-a spus că acolo e prea mult zgomot și agitație, că preferă să locuiască la nea Petrică, să fie mai aproape de șantier, să nu se trezească prea de dimineață.

Aron intră în cameră cu farfuriile și tacîmurile în brațe, trase ușa cu piciorul trîntind-o puțin în urma lui. Își văzu mai departe de treabă, fără să se uite spre Iustin, parcă preocupat numai de aranjamentul mesei, ascunzîndu-și gîndurile în mișcările cu care desfăcea pachetele cu mîncare învelite într-o hîrtie ce foșnea enervant, mototolind-o apoi cu dușmănie. Iustin îi simți neliniștea și nervozitatea, dar nu-l întrebă nimic.

— Hai să mănînci, zise Aron așezîndu-se pe scaun cu spatele spre el; își aminti însă că-i lipsește ceva, se aplecă și scoase din servietă o sticlă cu vin din care turnă în pahare.

Iustin continua să rămînă lungit. Trecea încet degetele pe marginea de scîndură a patului, îi plăcea netezimea ei și mîna revenea obsedant în același loc, ca o mîngîiere în care își aduna gîndurile, concentrîndu-se, încercînd să afle care-i pricina supărării lui Aron.

— Cum ai ieșit la control? rupse tăcerea Iustin știind că nu acesta îl nemulțumea și nici faptul că pregătise masa.

— Bine, a rămas doar cazarmamentul, îi răspunse Aron nepăsător. Hai să mănînci, nu mai aștepta să-ți spun a doua oară! zise el, dorind parcă să nu-i mai simtă privirea în ceafă, să-l poată privi în ochi, să-i spună în față ce gîndește.

Iustin mai rămase un timp în pat, apoi se ridică cu mișcări încete și se așeză la masă. Își trase farfuria pe care erau cîteva felii de cașcaval, salam și un picior de pasăre.

Tăceau amîndoi. De afară se auzea vocea lui nea Petrică și a Mariei — soția lui — care tocmai atunci sosise de la cooperativă. După cîteva înjurături pe care nea Petrică i le adresa în fiecare seară unuia Chiru care: „ținea oamenii pînă-n crucea nopții", totul intra în normal și Maria începea să pregătească de cină. Iustin și Aron erau așa de obișnuiți să audă aceleași înjurături la oră fixă, încît parcă le spunea poftă bună, sau Maria n-ar fi reușit să pună mămăliga pe foc dacă nu i-ar fi amintit de acel Chiru.

Greierii țîrîiau în straturile cu flori din grădina de la drum, broaștele cîntau într-o baltă îndepărtată cerînd ploaie, iar liliecii brăzdau întunericul trecînd uneori prin fîșiile de lumină din dreptul ferestrelor. Plutea un aer de izbăvire și iertare — amestecat cu fumul sobelor încinse pentru cină — care învăluise, odată cu înserarea, întreg satul și casa aceea, dar care ocolise sufletele celor doi.

— Și ce-ai mai făcut? întreabă Aron aprinzîndu-și o țigară, semn că terminase de mîncat, și era pregătit să-i vorbească.

— Nimic deosebit.

— Ai primit o scrisoare d-acasă? și arătă cu capul spre plicul de pe marginea ferestrei, amînînd însă, ezitînd să-i spună adevăratul lui gînd.

— Da.

— Sînt bine?

— Mătușa Liz e cam bolnavă.

— Te-ai mai gîndit la ei?

— Uneori.

— Și la mai ce?

— La ce, ce?

— La ce te-ai mai gîndit, zise Aron cu glas stăpînit, ascunzîndu-și nervozitatea. Stai în camera asta pe-ntuneric toată seara, cred însă că minte-ați merge?

— M-am gîndit la mine, la tine... N-ai venit de trei nopți.

— Vreo fată, ceva? continuă Aron ca și cum n-ar fi auzit remarca lui.

Iustin dădu din cap; rotea degetele pe marginea subțire și netedă a paharului care îi amintea de scîndura lucioasă a patului. Aron aruncă fumul de țigară cu putere, apoi bău puțin vin și își căută o poziție mai comodă pe scaun. Iustin îi simți din nou neliniștea. Atunci, în clipa aceea, ochii lor parcă se întîlniră pentru prima dată, își prinseră privirile ca într-o încleștare în care amîndoi își căutau mîntuirea, fără înverșunare și fără ură.

— Da, n-am venit trei nopți, mormăi Aron printre dinți.

— Poate ai fost obligat să rămîi acolo, zise Iustin cu glas monoton, rece, stăpînit.

— Nu numai pentru asta, și Aron tăcu din nou, fără să-l slăbească din priviri. Iustine, eu vroiam de mult timp să-ți spun ceva. De la o vreme... cum să-ți explic, ești altfel, ai devenit mai tăcut, ești închis și morocănos. Înainte stăteam de vorbă ore întregi, îmi povesteai despre una, despre alta, acum însă... Te duci la slujbă, iar după aia te întorci acasă și rămîi singur în camera asta. Uneori mai pleci la plajă, dar nu vrei să mergi la Mangalia sau în altă parte, să ne bucurăm și noi de serile astea frumoase...

Iustin nu-i răspunse, se uita mai departe în ochii lui. Aron se aplecă, întinse mîna și luă paharul cu vin în care își înmuie buzele, în această mișcare parcă se smulse din privirile lui. Pentru că el deschisese această discuție, se văzu obligat să vorbească mai departe.

— Înainte te simțeam mai apropiat, te simțeam prieten, îmi vorbeai despre ai tăi, despre familia ta, despre Dana... Îmi plăceai cum erai, parcă îți arătai rănile și durerile, acum însă a împietrit ceva în tine. Atunci strigai și știam că trăiești, uneori mai găseai cîte o fată. Strigătul și fata te salvau... cum să spun, erau supapa de care aveai nevoie. N-am dreptate?

Iustin nu-i răspunse nici de data aceasta. continua să-i urmărească cu privirea țigara strînsă între două degete; mișca mîna într-o parte și alta. gesticulînd după fiecare cuvînt.

— ... m-am întrebat chiar de ce ai acceptat să pleci din București, să vii aici și să zaci în camera asta?

Iustin împinse tacîmul din dreptul lui, parcă îl incomoda, lovi o farfurie care scoase un sunet strident; nu-i dădu atenție; în pupile i se aprinse o sticlire care pînă atunci arsese acolo mocnit.

— Ce vrei să spui? N-ai zis tu să plecăm împreună, să trăim în cel mai pitoresc adevăr?!

— Dar să trăim! îi replică Aron cu voce puternică.

— Ai uitat toată povestea cu Dana, continuă Iustin rostind cuvintele fără grabă, cu o răceală în glas.



— N-am uitat nimic. Dana e un motiv, dar nu singurul, și vocea lui deveni puțin răstită, strigată. Asta aș vrea să aflu... poate așa voi înțelege și ce s-a întîmplat cu tine.

Aron își aprinse o altă țigară și continuă să vorbească privindu-l în ochi.

— Ascultă Iustine... Tu nu ești unul din aceia... cei care vin pe șantier ca la un loc de educare sau... un loc pentru un cîștig mai bun. Ți-au oferit un post de economist, l-ai refuzat așa cum l-ai refuzat și pe Simion, cu toate că aici nu mai puteai să zici că ar fi pus el obrazul iar tu n-ai mai fi fost în largul tău, adică nu te-ai fi simțit liber să spui ce vrei. Știi ce-am observat eu? După fiecare eșec te duci într-un loc unde înduri o cazná, o pedeapsă, o umilință. Cînd ai fost dat afară din avocatură ai plecat pe un șantier. Acum, ești nevoit să mai aștepți doi ani pînă îți vei recîștiga dreptul... la asta se mai adaogă Dana... și să nu uit povestea cu doamna Rovenșa. Toate eșecurile, toate înfrîngerile, te-au făcut să accepți propunerea mea, care în fond se întîlnea cu o dorință de-a ta mai veche și mai adîncă. Eu numai am declanșat-o. Șansa de a fi lovit, cum spuneai cîndva... așa ai luat act de tine, ai transformat această șansă într-un drept al tău, dreptul de a fi, de a exista, pe care însă nu ți-l afirmi, adică nu-l folosești așa cum ar fi normal. In spatele explicațiilor astea se ascunde un imens orgoliu... cum să spun, un orgoliu rănit pe care nu-l faci cunoscut, nu te lași bănuit, îl gîtui în tine... într-un sat oarecare de pe malul mării, pe un șantier, șofer pe o basculantă. Iustine... uneori am impresia că te apasă... cum să spun că te apasă propria ta forță și numai aici reușești s-o strivești, acceptînd această umilință. Tu te umilești singur pentru a te înfrînge. Totuși nu înțeleg ceva... avînd atîta forță de ce îți lipsește încrederea în reușita ta, de ce eviți o dispută bărbătească, directă, cu cei care te-au lovit cu cei care te-au nedreptățit?! Tu nu ești omul care să te lași învins de unul de la minister care te-a trimis la plimbare pentru doi ani, care ți-a spus că te întorci cînd... Am crezut că vrei să-ți alegi rolul de victimă a unor împrejurări sociale, a vremurilor care au trecut. Nu faci parte din această categorie. Deci... nici învins, nici învingător. Și atunci ce faci tu, ce soluție ai găsit? Te-ai întors în trecut, în familia ta, acolo nimeni nu poate să-ți spună nimic, ești la tine acasă. Acum vin și te-ntreb? De ce toate astea?

La început, Iustin îl ascultă fără prea mult interes, apoi, pe măsură ce vorbea, atenția îi crescu treptat, la urmă fu chiar suprins de întrebarea lui atît de deschisă. Își dădu seama că Aron venise în seara aceasta să-i împărtășească o părere care-l preocupase pînă atunci, că dorea să găsească unele explicații, dorință ce exclude o răfuială sau un sentiment potrivnic, dar care nu era străină de o luptă prietenească, de o confruntare. Iustin rămase nemișcat pe scaun, cu spatele drept, crispat; duse mîna spre paharul cu vin, își înmuie buzele uscate, apoi îl așeză încet la loc, cu un gest foarte atent, parcă temîndu-se să nu-l scape din mînă; privea mereu în jos, concentrat. Mușchii maxilarelor îi zvîcneau puternic sub pielea obrajilor. Acum era rîndul lui Aron să fie mai relaxat, pe fața lui apăru o lumină nouă, un zîmbet, o satisfacție lipsită de o bucurie răutăcioasă, conștient însă că-l pusese în încurcătură, că ezită. Era curios, aștepta cu nerăbdare răspunsul lui, se întreba dacă va minți sau îi va spune adevărul, era pregătit să-l înfrunte în cazul în care va simți că ocolește, că nu-i va spune deschis ce gîndește. Îi urmărea privirea îndreptată undeva, spre covorul țărănesc cusut din resturi de cîrpe. Deodată, Iustin ridică brusc ochii spre el. Aron tresări. Așteptă încordat clipe în șir, neînțelegînd de ce tace, de ce nu spune nici un cuvînt.

— Mi-e teamă, rosti în cele din urmă Iustin cu glas șoptit.

Aron avu senzația că nu auzise prea bine cele două cuvinte, poate nici glasul lui nu fusese destul de puternic; continua să se uite la el consternat; cuvintele parcă se repetau în mintea lui și deveneau din ce în ce mai clare, ca o fotografie ce se developa sub un lichid transparent ce-o acoperea; o cută adîncă i se ivi între sprîncene.

— Cum adică?!

— Așa cum ai auzit.

— De cînd?

— ... de mai mult timp, apoi Iustin tăcu iarăși. Dacă stau să mă gîndesc... de cînd eram mic, de cînd eram copil. Adică, mai locuiam la Cîmpeni, în casa de pe Tăbăcari, și fără să-și ridice ochii de pe covorul acela colorat, continuă să revadă întîmplarea care-i apăruse în minte, vorbind cu glas încet, aproape șoptit. Peste drum de casa noastră era o prăvălie, mai bine zis o *Spălătorie chimică*, așa scria pe firma de afară. Tata m-a trimis să duc ceva... sau să aduc ceva de acolo. Am trecut strada, am apăsat pe clanță și un clopoțel mic a sunat subțire anunțînd sosirea mea. Din spatele unui paravan a apărut un bărbat voinic, greoi, care a coborît cîteva trepte ținîndu-se de o balustradă, urmat fiind de un cîine lup de culoare închisă. I-am spus că sînt fiul lui Andrei Arghir și l-am rugat să-mi dea ce avea să-mi dea, sau poate eu i-am dat ce avem să-i dau, cred că el avea să-mi dea ceva, pentru că a urcat scara aceea mică și a dispărut în spatele paravanului. Am rămas singur. Cîinele se culcase pe ultima treaptă și se uita la mine cu ochi mari, fără să clipească. Nu-mi era teamă, îmi spuneam că stăpînul prăvăliei ar fi apărut imediat dacă ar fi lătrat s-au ar fi vrut să mă muște. Întîrzia. Frica creștea totuși în mine. Nu mai respiram, cîinele mă pîndea, continua să stea lungit pe treaptă. Aș fi vrut să mă ascund undeva, sub tejghea, sau să fug din prăvălie, dar nu mai puteam să mă mișc, picioarele parcă nu mai erau ale mele. Cîinele îmi simțise frica dar nu mîrîia, nu mă avertiza, încerca să cred în bunele lui intenți, sau în simpla lui curiozitate de a mă privi și atîta tot. Mi-am zis că e un cîine bun și blînd. În sfîrșit, a apărut și stăpînul prăvăliei, gîfîia ținîndu-se de balustrada scării. Mi-a întins un pachet învelit într-o hîrtie. L-am luat cu amîndouă mîinile, văzînd că tremur a zis: „Nu-ți fie teamă, nu mușcă, e blînd" și i-a adresat un cuvînt de mîngîiere. Eu am încercat să zîmbesc și mi-am spus în gînd că sînt un prost și că Alex are dreptate cînd zice că sînt un fricos fără pereche. L-am salutat și m-am îndreptat spre ușă. I-am auzit pașii greoi urcînd scara, dispărînd în spatele paravanului. Eu am apăsat pe clanță, clopoțelul a sunat din nou și mie mi-a plăcut și parcă îmi venise inima la loc și chiar eram vesel că scap de acolo. In momentul în care trebuia să trec și cu celălalt picior peste prag, am simțit că mă trage cineva... de aici, de omoplați, mai jos de ceafă, că o greutate imensă mă doboară, că rupe din mine. Totul s-a petrecut așa de repede încît eu mai eram cu spatele spre cîine... atunci însă nu mai știam de mine...

Iustin tăcu, se rezemă de speteaza scaunului, își apropie palmele și își strînse degetele ca într-o rugăciune; privea undeva, într-un loc știut numai de el. Aron, dîndu-și seama că Iustin nu-i răspunde direct la întrebarea lui, că ezită, că se ascunde în această poveste, fu tentat să-i spună că... În clipa aceea, ochii lui Iustin îndreptați fulgerător spre el, îl opri, apoi îi auzi glasul.

— Acum cîțiva ani — continuă el vorbind la fel de rar, refăcîndu-și în minte întîmplarea —, am fost cu Dana într-o excursie pe munte. Am cunoscut doi tineri cu care ne-am împrietenit destul de repede. Am mîncat la o cabană, apoi am simțit nevoia să rămîn singur cîteva minute. Mergeam pe o potecă ce urca lin spre vîrful Omul. Cabana rămăsese în urma mea. Am zărit mai departe o stînă. In apropiere, cîțiva viței păsteau liniștiți într-un țarc, gardul era făcut din bîrne subțiri și albe. M-am oprit, mă uitam la ei cum mîncau iarbă: o prindeau cu limba și o încolăceau în jurul firelor verzi, sunînd de fiecare dată din clopotul atîrnat de gît. Am plecat. In momentul acela, cîinii de la stînă, lungiți prin iarbă, mi-au simțit prezența și au început să alerge spre mine lătrînd furibunzi. Eu, care trăisem o clipă de liniște și calm, n-am realizat în prima fracțiune de secundă în ce pericol mă aflu. Spaima din copilărie, care nu mă părăsise toată viața, și-a făcut însă imediat apariția, parcă s-ar fi declanșat un resort, și nervii alergară prin mine adunîndu-se aici, în ceafă. Trei dihănii, se apropiau lătrînd cu furie. Nu erau cîini ciobănești, așa cum îi știam eu, cred că erau niște corcituri pentru că erau mult mai mari decît cei obișnuiți... cu părul zburlit pe spate iar în gură putea să intre un cap de om. Am sărit repede bîrnele țarcului, am luat din fugă o creangă pe care o găsisem întîmplător prin iarbă și am rămas acolo înlemnit. Cei trei cîini dăduseră alarma, din toate direcțiile apăreau alții, lătrau bucuroși că descoperiseră o pradă atît de ușoară, un vițel fără clopot, un om-vițel speriat, cu o creangă în mînă. Primii trei ajunseseră lîngă țarc, atît ne mai despărțea. Lătrau și mîrîiau disperați. Ceilalți se apropiau și ei. Mă uitam la unul ce părea mai îndrăzneț, care înaintase mai mult. Avea ochii congestionați de mînie și ură dezlănțuită, de furie dementă, ar fi vrut să-mi smulgă creanga cu care încercam să mă apăr, să-mi ia din mînă singura mea armă apoi să sară pe mine. Părul i se ridicase pe bot și ceafă, dinții albi și colții puternici țîșneau în golul imens și întunecat al gurii. Cred că spaima pe care o trăiam atunci era așa de mare, încît aș putea să-l descriu cu multe amănunte. Mulți ani n-am reușit să uit cîinele ăla, era mereu prezent în mintea mea, ca o fotografie de care nu mă puteam despărți. In clipa în care primul trecuse prin lațurile țarcului, cînd eu începusem să mă retrag strîngînd creanga în mînă, cînd ceilalți mă înconjuraseră, fără nici o putință de scăpare, urmînd doar ca unul dintre ei să sară pe mine, atunci, am auzit un glas de om venind din depărtare. Nu îndrăzneam să mă uit într-acolo, simțeam însă că apăruse cineva care mă apăra. Numai după cîteva minute am deslușit glasul celui care striga către mine: „Stai nemișcat, domnule!

n e d e l c o v i c i

CÎINELE

Lasă bâțul jos ! Nu te speria, domnule, că te voi slobozi de ei !". Era ciobanul care își chemă apoi cîinii strigîndu-i pe nume, fluierîndu-i. Am aruncat creanga. Incepuseră să latre cu mai puțină înverșunare, fără să se îndepărteze. Aveam gura uscată, ca o iască, mi-am șters transpirația din palmă trecîndu-mi limba printre degete. Am simțit ceva sărat și-mi era mai bine. Auzeam cuvintele omului acela care se repetau în mine ca un ecou fără sfîrșit: „Stai nemișcat, domnule! Nu te speria, domnule, că te voi slobozi de ei !". Parcă toată viața nu făcusem altceva decît să aștept aceste cuvinte. Aroane, atunci, în momentul acela, nu știu dacă poți să mă crezi... am simțit că nu mai mă tem de ei, că scăpasem de spaima de cîini care mă urmărise din copilărie. Am făcut chiar un pas, unul singur. Niciodată nu am pus un pas care să fie atît de important pentru mine. Cîinii lătrau mai departe, ca o datorie, îndreptîndu-se spre cel care-i striga. De atunci, au trecut mai mulți ani, uneori am impresia că omul acela a rostit alte cuvinte... cîteodată însă îi aud glasul, parcă se apropie de mine, devine din ce în ce mai clar și nu mă mai îndoiesc de exactitatea lor... Și dacă stau bine să mă gîndesc, asta nu mai are nici o importanță odată ce am aflat adevăratul lor sens...

Iustin se opri, își descleștă mîinile, respiră adînc și își înmuie buzele în vin. Aron turnă în pahare.

— Și ! zise Aron îndemnîndu-l să continue.

Iustin tăcu însă.

— Și ce sens dai tu cuvintelor astea ? insistă Aron, într-un fel nemulțumit că nu-i răspunde mai clar la întrebare.

— Mulți ani am mers cum am putut, ca un prost... înotam cu capul între umeri, fără să mă uit în dreapta sau stînga, fără vîsle, acum... după ce am ieșit din apă, vreau să merg pe poteca aleasă de mine, fără să-mi fie teamă de cîini...

— ... și care-i poteca ta ? Nu-mi spui tot. Cine-s cîinii ? N-ai curaj să-mi explici ?

Iustin sesiză tonul provocant al lui Aron, știa însă că e condus de un sentiment prietenesc și curiozitatea lui i se păru într-un fel explicabilă.

— Poate că tu ai dreptate spunînd că sînt altfel... că am venit aici din orgoliu, că înainte îmi arătam rănile, continuă Iustin fără să-i răspundă la întrebare, revenind la cele spuse de către Aron mai înainte. Dar de cîte ori nu spunem noi : „Ei, dacă știam asta, nu făceam așa", adică e vorba de înțelepciunea pe care o cîștigi mai tîrziu... Și eu am înțeles că uneori trebuie să-ți acoperi rănile, să nu le vadă nimeni, să nu te plîngi, să te ascunzi, să te ferești, să nu te lași bănuit. Dar toate astea le înveți după ce ai greșit și poate de aceea tu ai simțit că sînt altfel. Eu... sînt același, am numai o haină în plus, adică vreau să știu cînd pot să spun ceva și cînd nu, pentru că altfel cuvîntul ăla se răstoarnă în capul meu... vreau să învăț să am răbdare, să aștept, să nu mă pripesc, pentru că un adevăr rostit cînd nu trebuie nu face nici cît o minciună, sau poate atunci nimeni nu are nevoie de el și un adevăr fără puțină dreptate iar nu contează, și eu învăț toate astea... și mai încerc să aflu dacă ce cred eu că-i adevăr e adevăr... sau e numai o părere...

— Ocolești, nu spui tot. Cine-s cîinii ?

— Poate ocolesc, dar ce vezi tu rău în asta ? Eu am tăcut o vreme, acela era dreptul meu, singurul meu drept, învățat de la tata care a vorbit cînd nu trebuia. Acum a venit însă timpul să spun ce gîndesc, pentru că eu nu vreau să îndrept ce-a fost cînd eu tăceam iar tata vorbea, deoarece aparține acelui timp, eu vreau să aflu ceva mult mai important decît niște fapte care cu anii se tocesc pînă la dispariție, adică... vreau să știu ce-a fost în sufletele celor care au trăit atunci și ce sens mai are suferința lor pentru noi, sau... sau dacă noi toți ne-am ales cu ceva din toate cîte au fost și dacă ce a fost, a fost necesar și poate chiar să nu se mai repete...

Iustin tăcu o vreme. Aron aștepta, simțise că va vorbi mai departe.

— Credeai c-am uitat ce mi-ai spus la început, continuă Iustin. Acum crezi că n-o să-ți răspund la întrebare, că mă feresc, că ezit. Nu-i așa ?

— Da, zise sec Aron, incitîndu-l mai departe. Tu singur ai spus că uneori ocolești...

— Cîinii... sînt tăcerile și lașitățile mele de care acum vreau să mă eliberez. Vezi că n-am ocolit, și pe fața lui parcă apăru un început de zîmbet.

— Și crezi c-a venit aia ?

— Da, sînt încredințat, altfel nu-ți răspundem, mai am încă dreptul de a tace... sau poate nici acum nu ți-am spus totul, dar asta-i altă poveste. Cu timpul însă voi scoate cîinii din bîrlogul lor, pentru că vreau să merg liber și liniștit pe poteca aleasă de mine, fără să mă tem de ei.

Iustin tăcu din nou. Aron simțea că ceva îl nemulțumea în continuare, că-l scotea din sărite, dar nu știa ce, poate chiar faptul că Iustin avea atît de clare anumite lucruri, că nu evita discuția, că se întorcea singur și relua cîte un amănunt... dar, la un moment dat, îi scăpa printre degete. Vru să se scoale de pe scaun dar nu reuși, parcă ceva neștiut nu-i îngăduia să se miște în voie, se ridică totuși cu un gest brusc, ca și cum s-ar fi smuls de acolo, el însuși surprins de această mișcare dezordonată și inutilă. Iustin își îndreptă privirea spre el, apoi bău puțin vin din pahar; avea o expresie absentă, mai bine zis preocupată. Aron se lungi în pat, își puse mîinile sub cap, nu rămase mult timp acolo, începu să se plimbe prin cameră încercînd să-și potolească neliniștea. La urmă, scoase din servietă o altă sticlă de vin, o așeză pe masă și își trase scaunul.

— Bineee, zise Aron după ce turnă în pahare, ca și cum, de data aceasta Iustin nu va răspunde atît de ușor la întrebarea lui. Dacă totul e așa de limpede în capul tău, de ce te întorci în trecut? Acolo e mai simplu... e doar povestea familiei tale... Care ți-e poteca ? Numai înapoi... înainte nu ? și se aplecă spre el privindu-l atent în ochi, apoi se lăsă pe speteaza scaunului și începu să se legene încet în față și în spate, cu un aer mai liniștit, parcă mulțumit.

— Poteca mea ? mormăi Iustin, apoi tăcu iarăși o vreme, privind undeva, fără să clipească, trecînd mîna peste marginea paharului într-o mișcare extrem de fină și atentă pentru tensiunea pe care o trăia în acea clipă.

Îi plăcea să-și adune gîndurile făcînd un gest care îi cerea o anumită concentrare nervoasă, uneori chiar dexteritate, gest în care nu se relaxa, nu evada. Poate de aceea evita să vorbească în timp ce mergea sau se plimba. „Spațiile deschise, spunea el, mă dizolvă". Așa se explica și faptul că în seara aceasta prefera să rămînă într-o cameră mică, cu pereți scunzi și tavanul jos, apăsător. Simțea cum gîndurile i se strîng împletindu-se singure între ele, iar acum, parcă se adunaseră pe marginea îngustă a paharului de sub degetul lui pe care îl mișca încet, rotund, ca o mîngîiere.

—... stăteam și mă uitam la lucrurile din camera de la... din camera mea de la București. Majoritatea erau d-acasă, de la tata. Am înțeles atunci... aș fi putut să mă despart destul de ușor de o masă pe care o cumpărasem cu multe eforturi de la Consignație, dar n-aș fi fost capabil să dăruiesc sau să vînd un lucru primit d-acasă, din familie, care aparținea trecutului meu. Aceste lucruri... parcă erau încărcate cu o valoare greu de definit și nu-mi îngăduiau să le înstrăinez. Numai păstrînd lucrurile primite de la părinți, pot avea masa cumpărată de la Consignație.

— Cum adică ?

— Numai trecutul meu îmi dă dreptul la... ziua de azi.

— Inainte spuneai altfel, ziceai că vrei să scapi de trecut și de toți ai tăi, să fii liber.

— Da, așa am crezut... ai dreptate. Am vrut să-i cunosc pe toți din familia mea, doream să aflu pentru cine, pentru ce, și pînă cînd voi plăti. Așa gîndeam atunci deoarece așa se gîndea atunci, că poți trăi fără trecut. Acum îmi dau seama că mă pot elibera de trecut cunoscîndu-l dar fără să mă despart de el. Nu simt nevoia de a-i ierta și nici de a-i judeca, ci de a afla adevărul, atît cît va fi posibil și cît mă vor ține puterile. Pînă acum ziceam că-i urăsc-iubindu-i, trebuia să se presupună că-i urăsc, acum pot spune că-i iubesc-urîndu-i și să nu crezi că-i același lucru, mai ales că eu nu pot să urăsc, ci doar să le înțeleg păcatele și bucuriile, dar înțelegîndu-i nu vreau să se înțeleagă că-i și iert. Cine știe, poate trebuia să parcurg acest drum... Da, așa cred.

Iustin tăcu, își apăsă ochii cu două degete, respiră adînc, apoi continuă cu același glas potolit, stăpînit.

— Și în fond... vreau să-i cunosc și din dorința de a mă întoarce în copilărie, de a trăi zilele de atunci cu ochii de acum. Ce poate fi mai frumos decît să regăsesc în mine întîmplări pe care le credeam uitate. Nici nu-ți imaginezi ce fascinant este să-ți poți spune : „Nu știam că mai știu această poveste !". Aș vrea să aflu o mulțime de fapte lipsite de importanță, să văd fotografii în culoare sepia, cu femei și bărbați frumoși, eleganți și cu priviri triste, să-mi reamintesc gesturi, cuvinte, culori, umbre... să revăd casele în care am copilărit, cu odăi și dormitoare al căror aer l-am respirat, să simt mirosul mîinilor mătușilor mele care mă mîngîiau pe obraz cînd eram bolnav în pat, să le văd degetele subțiri cu vene proeminente și să simt pielea lor uscată și bătrînă ca un pergament. Pentru că... pentru că, există o memorie a familiei și poate eu voi izbuti să aflu ceva, anumite întîmplări neștiute pînă acum... cum să-ți spun, nu de la ei, adică din povestirile lor, ci direct, fără nimeni... doar prin sîngele care trece prin noi de la o generație la alta. Aroane, știi de ce îți spun toate astea ? Pentru că-i simt cum au prins viață, stau acolo în tăcere și mă așteaptă în întunericul fără întuneric din mine, acest drum fiind început odată cu gîndurile îndreptate către bunicii mei, Colonelul Ion Arghir și Orleanu—Fier. Și așa... prin ei, prin mine, să aflu cîte ceva despre lumea de atunci și... ceva despre cîte s-au petrecut pe vremea lor, pentru că ce poate fi o familie decît o istorie, cu toate suferințele și tragediile lor, adică din timpul războiului. Incerc... să nu mă las mințit de cărți, cel puțin de cînd am venit pe lumea asta. Și poate toate sînt... sînt numai niște motive, adică pretexte, dar adevărata cauză a întoarcerii mele în trecut n-o știu...

— Cum n-o știi ? întrebă Aron surprins.

— N-o știu... simt numai că așa trebuie și atîta tot... poate că la urmă voi afla ceva deosebit de important pentru viața mea, sau poate nu voi afla nimic, dar cred că nimicul ăla va fi la fel de important dacă aș fi aflat ceva. Nu știu precis ce mă îndeamnă să mă întorc acolo. Oricum, asta-i poteca mea, adică de la ei, de la toți din familie, la copilăria mea, pînă la cel de azi...

Aron nu fu surprins că-i răspunsese și la această întrebare. Își dădu seama că în sufletul lui Iustin, siguranța și certitudinea, erau vecine cu îndoiala și căutarea, ceea ce însă îl nedumerea, era faptul că toate explicațiile lui se opreau undeva, așa cum spusese: „Nu știu de ce mă întorc în trecut, simt că trebuie și atîta tot". Adică ce poate fi dincolo de voința și rațiunea unui om ? !" se întrebă el, apoi se ridică de la masă și făcu cîțiva pași prin cameră. Se opri în dreptul oglinzii de la dulap și își trecu mîna pe obraz frecîndu-și barba. „Ar trebui să mă bărbieresc, să nu mă duc mîine așa" își zise el, dar dădu din mînă și se îndreptă spre fereastră. Ridică perdeaua și eliberă cîțiva fluturi de noapte. Își rezemă coatele de pervaz și își plimbă privirea prin curte. Luna nu apăruse încă. Incercă să distingă sunetele nopții : greierii se auzeau mai slab, parcă obosiseră, cîntecul broaștelor răsuna în depărtare, și ele erau acum mai potolite. Deodată, țîșni prin aer strigătul puternic al unei păsări nevăzute. Tresări, nervii îi alergară pe spinare ca niște animale speriate, apoi, treptat se liniști. In bucătăria de vară era întuneric, semn că nea Petrică și Maria se culcaseră. In camera de la drum era lumină, cei doi sezoniști nu dormeau încă. Ceva îi atrase atenția. Iși lăsă privirea în jos. Acolo, lîngă prispă, pe ultima treaptă, cineva se uita la el. Doi ochi mari, rotunzi, străluceau în întuneric. Parcă îl pîndeau. Avu senzația că-i aude chiar respirația. Doar atunci își dădu seama că era un cîine, mare, nemișcat..., semăna cu cel descris de către Iustin, pe care îl văzuse în prăvălia... Stătea tot pe ultima treaptă a scării... Nu știa ce să mai creadă. Parcă trăia un coșmar. Il privi mai atent, văzu că înaintează, că pune un pas și se apropie de el. Intră în fîșia de lumină a ferestrei. Doar atunci își dădu seama că e cîinele lui nea Petrică care îl ținea legat în grădină, lîngă butucii de vie, noaptea însă îl dezlega. Respiră adînc și își trecu mîna peste față. Mai rămase un timp acolo să se liniștească. Un murmur adînc ajunse pînă la el, era ca un geamăt sau o durere adîncă, strînsă cu dinții; recunoscu vuietul mării adus de briză. Lăsă perdeaua să cadă în urma lui și se răsuci spre Iustin.

— Cîinele lui nea Petrică e pe prispă, zise așa, fără nici un rost. Ai auzit marea ? continuă el, ca și cum atunci și-ar fi amintit despre acest amănunt.

— Da, cred că suflă vîntul...

(din volumul II al romanului „Fără vîsle")

cu mine în ianuarie

Pînă și liniștea putrezind, se cufundă de-acum în văzduh
Ca o punte veche într-un rîu de cîmpie

Se-apropie vînturi mari de oraș. Și-mi amintesc
Caii sălbateci închiși în țarcuri înguste
Tremurînd de nerăbdare, dîndu-și ocol
Izbindu-se iarăși de garduri și iar întorcîndu-se
C-un avînt de bărăgane cînd brusc le răsare-nainte
Un orizont zăbrelit. Repetate întoarceri
În anotimpul vechilor noastre greșeli
Neiertate, părerea de rău și strigătul care
Supt e de-acum în marile treceri de aer

O vînă albastră se rupe în fonta norilor și în mine
Garduri vechi se apleacă, umilite erori
De spații pe sufletu-mi dornic
De puritatea zăpezii, de calda ei recunoaștere.

și limbile lor

Vîntul pe mările somnului și vechile umbre
Amintiri sînt toate cînd plopii crescură
Se rupe cremenea tandru și saltă valurile
Dansînd în cinstea mireselor

Numai tu, depărtato, prin mari metropole
Vitrine lungi te îmbracă-n azururi
Ochiul celui oprit se umple de o mirare
Mai pură ca albastrul de Prusia cînd te privește.

Vîntul pe mările somnului și vechile umbre
Prea-ndelung adormind în această uitare de tine
Ascult șerpii casei cum se ridică în temelii
Să te recheme, să te întoarcă.

frumosul cabotin

Și-atunci a fost un om cu duh de ghețuri
Înalt și mîndru prin lumină-ncet trecu
Un semizeu rupt parcă dintre cețuri
Femeii din fereastră-i apăru

Ca o ninsoare într-un miez de vară
O flacără ori poate și mai mult,
El cobora egal cu el pe scară
Solemn în fața lumii ca-ntr-un cult

Dar cum se-ntîmplă-adesea pare-mi-se
Deoarece era și-un trădător,
Soțul gelos pîndindu-l îl ucise
Și leșul i-l zvîrli apoi în for

Și-așa cum sta întins lîngă altare
Prin cutele cortinei se zăreau
Femei aplaudîndu-l în picioare
Și cronicarii care-l fluierau

frumoasele noastre speranțe

Tot mai mărunte lanurile, tot mai înguste rîurile
Și vara trăgîndu-le sub pleoapa colinelor

Niciodată, întreg, nu voi pleca din aceste priveliști
Cu pietre ca niște bătrîne-ale satului
Deasupra albiilor cu rufe încremenite
Intr-o prea înțeleaptă întîmpinare

Niciodată întors aici, la cumpăna vieții
Ca umbra-mi prelinsă cu ploaia în țarini să nu mă
oprească
Pe totdeauna cînd tîmpla-mprumută culorile iernii
Din frumoasele noastre speranțe

Și semnul de răspuns al drumului
În care ne-am scris pașii odată
Și iarăși uimirea de-a putea reîncepe
Vara de-atunci s-o înalț cu rîuri și lanuri
Sub orizonturi statornice

ca două flamuri

Și steagurile verii se supun
Pe sinii tăi căzuți în mîngîiere
Întîiul semn al vechiului simun
Cînd vine și ne cheamă și ne cere

Iubire castă-n seară înflorind
Din ochii stelelor urcate-n geamuri
Vezi, trupurile noastre de argint
S-au prefăcut de-acum în două flamuri.

Și-un zbor zvîcnit din pisc de așteptări
Cînd ploaia se sărută cu pămîntul
Cu noi, pe necuprinderea de zări.
Înlănțuindu-ne, îmbrățișîndu-l.

CORNELIU
STURZU



critica poeziei



ION LOTREANU

Patruzeci și opt de sonete — cu surse de inspirație înrudite și cu o tematică unică — alcătuiesc a treia carte de versuri (cea mai interesantă de pînă acum) a lui Ion Lotreanu. In bună parte, sonetele din *Aici lîngă Carpați* au ca temă aplicațiile militare, ceea ce apare la o primă vedere ca foarte prozaic și. fără îndoială, presupune ambiții foarte mari. Cînd scrii despre soldați. despre tancuri. nave, trotil. puști. și cartușe, despre corturi. tabere și tranșee, despre epoleți. vipuști ș.a.m.d., scoțîndu-le pe toate din contextul firesc — războiul —. riști să aluneci spre convenția fastuoasă a parăzilor militare. Vorbind despre o lume familiară. Ion Lotreanu evită cu destulă abilitate asemenea efecte. tot arsenalul „ofensiv" amintit devine accesibil. acceptă tratarea lirică și aceasta printr-o dublă raportare: Intr-un prim caz recuzita militară pare a descinde dintr-o lume de jucării uriașe, în fața căreia poetul încearcă o caldă emoție, o lume a inocenței, redusă la tot ceea ce poate fi mai inofensiv: „Vedete gri, prea suple nave/ Constrînse-n univers labil —/ Voi sînteți note într-un tril / Înscris pe portative grave;/ / Sau corturi dormitînd subtil / Curburi convexe sau concave/ Prin care ancore suave / Se-aprind ca stelele-n pistil *(Portative grave)*. Intr-un al doilea caz faptele ostășești devin, cum e și de așteptat, prilej de meditație asupra destinelor țării, impun exprimarea unui fierbinte patriotism. In această situație elementele concrete (recuzita de care pomeneam) dispar sau se subînțeleg, descrierea lăsînd loc confesiunii: „Ca soarele spre zone carpatine/ In care cresc doar flori de colț și vis / Se arcuiește gîndul. vers înscris/ Pe răsuflarea zărilor veline./ / E mersul nostru gest profund decis, / Iar împlinirea — clipă ce devine/ Castel încăpător pentru destine / Și cerc pulsînd pe ramuri de cais" *(Gest)*.

O problematică eminamente virilă cunoaște modalități de expresie de multe ori rafinate — iată un (alt) interesant paradox al versurilor în discuție — și cred că autorul lor a considerat absolut necesar. pentru reușita misiunii sale. să evite orice fel de stridențe și de gratuități. Tocmai acest refuz face ca volumul de față să convingă mai mult decît anteriorul *(Lăcuste și aeroporturi)*, marcînd în dese rînduri o omogenizare și. deopotrivă. o cristalizare a expresiei, fapt subliniat și de opțiunea pentru forma fixă.

Aici lîngă Carpați satisface exigențele unui domeniu liric mult frecventat de poeți în ultima vreme (mă refer la versurile de inspirație patriotică), dar în care, calitativ vorbind, au rămas suficiente angajamente neonorate.

HARALAMBIE ȚUGUI

Înalt prin stemă (apărut tot la *Editura Militară* în colecția „Columna") e format din două părți menite să se completeze reciproc. Prima. care a dat și numele volumului, e de natură retrospectivă, fie luînd forma evocării unor evenimente și personalități istorice. fie încercînd transcrierea unor date autobiografice legate de dureroasa experiență a războiului. Reprezentativă pentru acest „jurnal de front" este *Marș de noapte:* „Acum nici o taină nu mai doarme-n adînc. neștiut./ Porumbiștele merg. odată cu noi: / Umbrele grele ne-ntind pentru somn / Dulame de cetini albastre și moi./ / Cîteodată balauri nevăzuți iau zarea la trîntă. / Bolțile ard dirdîind din țîțîni./ Dar copacii. ieșindu-ne-n cale. tăcuți/ Ne toarnă găleți de miresme în nări. în plămîni./ [. . .] Și dorul de casă se face albastră lumină / Prin golul de jar și de liniște trează. . / Și-alături de noi, visîndu-și o ciutură plină/ Doar caii. prin noapte, oftează".

A doua parte. *Iși scrie țara. . .*, este deschisă spre actualitate și are o vizibilă tentă omagială. Sînt trecute în revistă realizări. sînt descrise ținuturi pitorești. într-un cuvînt, se încearcă o cuprindere panoramică a pămîntului românesc așa cum arată el azi. Se reține (prin absența emoției superficiale și a unui anume didacticism) *Pe crengile cerului românesc*, din care citez prima parte: „Nesfîrșită irumpere către roduri/ Și deseori dureroasă naștere/ In care durerile se prefac în muguri și flori,/ Patria, patria!... / /Dacă n-ar fi acest anotimp de lumină / Eternă în noi și tulburătoare ca vinul, / In alergare continuă prin toate / Coridoarele sîngelui, acest dulce și unic cuvînt fără moarte/ Poate ne-am lăsa sfîșiați de lupii îndoielii/ Asupra propriului nostru sens; poate/ Am îngenunchia macerați de propria noastră singurătate,/ Ori de propria noastră îngustime/ Ca niște bieți scorpioni. Am privi/ Cu veșnică teamă numai în noi/ Pînă ni s-ar pustii ochii de tot/ Pierzînd aripile solare,/ Ecoul dăinuirii".

Dacă același apetit pentru idee (și nu simplele afirmații) și-ar fi găsit loc în mai multe texte, mi-ar fi plăcut, desigur, să angajez o discuție mai amplă asupra acestui volum.

GEORGE DAMIAN

Greu de atașat la o formulă poetică stabilă, îmbinînd evocarea eroico-sentimentală cu descrierea mai mult sau mai puțin pitorească, adăugînd — destul de rar, e drept — accente confesive (și ele inegale ca fapt de poezie), George Damian face ca principala calitate a volumulu său *(Din nord)* să fie varietatea. E vorba de o varietate de ton, uneori de manieră și nu una de tematică. Domină, cu rare și nesemnificative excepții, lirica de factură patriotică, dublată, completată mai bine zis, de referiri stăruitoare la obiceiuri, la o culoare locală anume, în general bine prinsă. In legătură cu acest din urmă aspect trebuie de precizat că descendența „nordică" a poetului (compatibilă de la prima vedere cu tot ceea ce înseamnă robustețe și „sănătate" afectivă) nu exclude o anumită suavitate, o percepție subtilizată a faptelor. O atare imixtiune se simte chiar în versuri ce proslăvesc vigoarea și devenirea, așa cum se întîmplă în *Primăvara*, edificatoare, cred, atît pentru specificul cît și pentru posibilitățile poeziei lui George Damian, judecată în ansamblu: „Intotdeauna cerul, numai cerul/ cu pomul lui fantastic noapte după noapte/ cu ploile care aduc — stufoase —/ puteri urcate-n fructe misterioase. . ./ / Intotdeauna orizontul rezemat/ pe margine de vis, pe-un gînd de lună/ copilăria mea uitată-n florile de meri. . ./ / Intotdeauna orizontul violetelor amurguri/ trecînd prin noi mirifice lumini/ cînd parcă-n struguri milioanele de spini/ roiesc în geana tainicelor ruguri".

Există în *Rost* o simplitate dezarmantă, vecină uneori cu platitudinea ingenuă. Este vizată un soi de austeritate o reducere la esență, de unde și economia de mijloace, parcimonia metaforică. Poetul vibrează în fața proceselor vitale de care se apropie cu o frenezie primitivă, lipsit de orce complexe. E de înțeles astfel predilecția pentru natură și eros, chiar asocierea lor devine un fapt frecvent: „Grîul acestei primăveri/ crește grăbit,/ și iată/ în el se poate

critica prozei



MARIN PREDA

După aceea însă reveni amintirea eșecului, care se confirmă curînd la o nouă încercare (...). Mă îmbolnăvii de exasperare, seninătatea mă părăsi. zăcui în spital, apoi mă însănătoșii. Și într-o zi îmi veni următoarea idee : Foarte mulți oameni din vremea noastră pățesc ce-am pățit eu. Nu este oare exasperarea, provocată de neputința de a-ți atinge un scop dorit, o realitate a lumii noastre moderne ? Șocurile la care suntem supuși din pricina pierderii seninătății și echilibrului sufletesc, seninătate și echilibru supuse unei continue agresiuni a mediului și de care nici măcar nu suntem totdeauna conștienți, nu sunt ele oare cauza unor mari tulburări în comportamentul omului de azi ?" — iată, văzută dinspre autorul însuși, una din temele Risipitorilor, **ajunși, după zece ani de la apariție la cea de-a patra ediție *. Cîteva cuvinte despre cele patru ediții succesiv modificate. Faptul are două laturi. Una care dovedește o tenace conștiință artistică, o nobilă și obstinată voință de perfecționare. E vorba de o** punere în acord, **neîncetată, a textului cu propria gîndire. Cartea și-a urmat autorul. A doua latură dovedește o anume slăbiciune. Slăbiciune a cărții înseși, sau slăbiciune a autorului pentru ea, așa cum, în familiile cu mai mulți copii, cei mai iubiți, cei mai cocoloșiți sînt tocmai cei mai nereușiți. Vreau să fiu bine înțeles. Consider** Risipitorii **unul dintre cele mai bune cinci-șase romane citadine scrise la noi după eliberare. Dar nu-l consider unul din cele mai bune romane ale lui Marin Preda. Cu alte cuvinte, această carte e mai mult o victorie publică decît una personală. În cadrul producției literare a ultimelor decenii cartea ocupă un loc mai bun decît în cadrul producției lui Marin Preda.**

Valoarea esențială a romanului Risipitorii **rezidă în tenta sa de frescă. Investigația epică a lui Preda parcurge aici o impresionantă suprafață socială. În acest sens, a**vem de-a face cu un roman-sondaj. **Straturile societății românești la 1952 sunt trecute în revistă aproape exhaustiv, și lapidaritatea este compensată de acuitatea observației. Sunt prospectate lumea satului ; periferia, mahalaua ; uzina ; mediile funcționărești ; școala și oamenii ei ; spitalul, de la laborant pînă la academician ; mediul „foștilor" ; e schițată lumea diplomației și chiar, prin cîteva tușe, cea a înaltei politici. Arta romancierului e vădită în pregnanța cu care sunt sugerate o anume atmosferă istorică și un complex de probleme specifice fiecărui nivel social, uneori în episoade de foarte restrînse. Este, pe lîngă meritul unui ochi pătrunzător, și efectul bunei asimilări a marii literaturi clasice. Pentru a da o imagine extrem de veridică și intens semnificativă asupra unui moment nodal al istoriei Europei, bătălia de la Waterloo, Stendhal nu are nevoie decît de vreo cîteva pagini. În volumul al doilea, la pagina 216, Constanța „avea senzația stranie, cu această tristețe în ea, că asista la spectacolul vieții din spatele lui, cum ar fi asistat la o piesă nu din sală ci din culise". Aceasta este în fond strategia romanescă a lui Marin Preda, aici. El știe să vadă în spectacolul vieții nu ceea ce este artificial strălucitor, ci, postat în spatele scenei, surprinde „regia", trucurile, mecanismele secrete, dedesubturile (sociale sau morale).** Risipitorii **oferă astfel panorama unei societăți în formare, văzută din culise. Este o societate cu mari răsturnări de valori și ierarhii, o societate aflată într-o admirabilă** dar și periculoasă **efervescență (pentru că în această fierbere sunt vătămați uneori inocenții), o societate care are de luptat cu inerția. Cu vechi inerții, dar și cu inerții noi, ivite odată cu dînsa.**

Lupta cu inerția este a doua temă a romanului. Personajele au de înfrînt rezistențe de natură profesională (inginerul Vale în uzină, doctorul Munteanu în spital, directorul Jurcă), de natură morală (doctorul Sîrbu), de natură politică (Petre Sterian). Fiind romanul unei societăți în transformare, Risipitorii **e și romanul unor oameni în transformare. Sunt personaje care au de reprimat propria inerție, cum e Constanța. Și cu aceasta atingem cea de-a treia temă a cărții : relația individului cu sine-însuși și cu Ceilalți. Spunea cineva (Lavelle, în** L'Erreur de Narcisse) **că „relațiile pe care ceilalți le au cu noi sunt totdeauna o imagine a relațiilor pe care noi le avem** cu noi-înșine". **Cine nu** se **invinge, e invins.**

În Risipitorii **sunt personaje pentru care** l'enfer c'est les Autres **(infernul e Ceilalți), după vorba lui Sartre, și altele pentru care infernul sunt ei-înșiși. In cazul Constanței, care este un fel de** Bovary activă, **și totodată personajul în care circulă mult din sîngele autorului, e vorba de un infern... discutabil. În înfruntarea cu ea însăși, Constanța iese, dacă ne putem exprima astfel, victorioasă. „La ora aceea, ea tot nu știa că scăpase și nu-și mai dădea seama că unii oameni sunt atît de tare înfipți în existență, încît numai un moment de criză din viața lor mai este în stare să-i smulgă puțin din sol și să-i pregătească astfel, împotriva zbaterii lor disperate, să înțeleagă cum trebuie atît viața cît și moartea. Zbaterea ei se terminase. Înțelegerea trebuia să urmeze" (vol. II, p. 317). Cum vedem, cele trei teme se ating și se amestecă între ele. Lupta cu inerția are legătură cu disperarea creatoare, iar aceasta, înțeleasă ca o criză fecundă a personalității, are legătură cu tema raporturilor omului cu sine.**

Tema politică **a cărții e magistral**

critica criticii



AL. CĂLINESCU

După destul de mulți ani iată și la Iași un debut semnificativ în critică : **Anton Holban — complexul lucidității** de Al. Călinescu, volum apărut în colecția „Contemporanul nostru" a Editurii Albatros. Oscilînd între monografia unei probleme și eseu, el urmărește selectiv textele lui Holban, oprindu-se numai la acelea „în care narațiunea se face la persoana întîi". Sînt dar examinate pe rînd paginile „confesive", de la „fragmente" la **Jocurile Daniei**, interesul criticului fiind captat de mecanismul operațiunii analitice, prin descifrarea căruia luăm act de statutul psihologic al personajului narator.

Ce se întîmplă în cărțile lui Holban ? Un personaj scrie romanul propriilor trăiri, vrînd să-și explice astfel dacă e sau nu vinovat de deznodămînt. În fond, însăși această deliberare **a posteriori** este semn al existenței sentimentului vinovăției, care trebuie însă afirmat ori negat cu argumente logice. De aici analitica retrospectivă, dar practicată nu în baza strictă a evenimentelor reale (care sînt aproape inexistente, cele consemnate neavînd o valoare probatorie în sine), ci prin invocarea altora posibile. El imaginează așadar varii scene, trăind la propriu într-o lume inventată. Lipsit de simțul realului, personajul „privește fără să vadă" (observă Al. Călinescu cu o expresie a lui Nerval), avînd totuși pretenția de a conferi universului creat statutul realității. Prin urmare, el rememorează cu luciditate(cuvîntul este atît de frecvent la Holban încît faptul pare să-i fi sugerat comentatorului ideea genericului : **complexul lucidității**), aplicată asupra propriei lucidități anterioare („E curios — citez din **O moarte...** — cu ce luciditate și fără să-mi fac nici o iluzie o judecam tot timpul"). Este mărturisită neîncrederea în luciditatea trecută, din care cauză o privim cu suspiciune și pe cea prezentă .Căci, la timpul redactării romanului, personajul este lucid că nu a fost lucid cînd se credea lucid, ba, are singur dubii asupra acestei ultime lucidități. Schema ar fi următoarea : sînt lucid că nu-s lucid, adică negarea lucidității. Similar poate fi privită **sinceritatea** și **autenticitatea** personajului (care nu sînt identice cu ale lui Holban ; acesta a militat pentru autenticitate și a fost autentic în măsura în care a figurat un personaj inautentic, dar avînd pretenția autenticității). Sandu, eroul **leitmotiv**, se pretinde numai sincer și autentic, fără a fi ca atare. „Destăinuindu-se la persoana întîi", el „va părea mai autentic și va da impresia unei sincerități totale" (Al. Călinescu). De sinceritatea în imediata vecinătate a evenimentelor se îndoiește singur (paginile de jurnal — scrie el în **O moarte...** — „nici nu sînt totdeauna sincere"), iar despre sinceritatea din momentul scrierii operei se cuvine să adaug același lucru : „mă întreb dacă puțin nu am mințit plîngînd o iubită pierdută timp de atîtea pagini" (op. cit.). Deopotrivă, personajul se vrea autentic avînd conștiința faptului că nu e : „Voi fi atît de curios să mă văd cum sînt, că sentimentele mele nu vor mai fi spontane" (idem), ceea ce nu-l împiedică să delibereze asupra lor. Al. Călinescu e de părere că „Autenticitatea sau sinceritatea (să fie vorba de o identificare a noțiunilor ? — n.n.) se verifică, în astfel de cazuri, prin faptul că el este conștient că nu este autentic și sincer : păcatul este expiat prin mărturisirea lui". Dar asta ar fi valabil numai dacă personajul ar fi categoric în afirmarea sincerității și autenticității sale prezentate. Or, în romane se întîmplă tocmai invers. De altfel, spre aceeași concluzie a inautenticității conduce și continua sa poză (că uneori și-o destăinuie nu e un contraargument ; Al. Călinescu identifică destule cazuri în care poza există fără a fi mărturisită ; s-ar putea chiar admite că pînă și recunoașterea pozei, din voința de autenticitate, este tot o formă a pozei. Tendința personajului de a imagina „frumos" scenele, apetitul său pentru artisticitatea situațiilor trădează comandamentele scriitoricești ce prezidează inventarea), ca și caracterul esențialmente amănuntic al demersului analitic. Că se pretinde sincer și autentic, asta e pentru că o cere regula jocului, opera la care lucrează.

Ambiția creației (să fie aceasta o formă de suplinire a eșecului erotic ?) îl determină să inventeze, de reținut, în două rînduri: o dată la timpul narațiunii, a doua oară la timpul rememorării prin corectarea primei invenții. Creatorul își subminează astfel propria operă, nemulțumit de lipsa ei de ordonare logică. Operația s-ar putea desfășura la infinit (romanele amplificîndu-și fără limite proporțiile), căci niciodată unei imaginări (pe care o vrea cu statut de realitate), autorul nu-i va putea aplica principiile rațiunii logice. În plus — cum remarca Eugen Ionescu — personajul autor abuzează în analiza detaliului, care este apoi generalizat. O lume concepută numai din detalii, cărora nu li se oferă șansa unui sens ordonator, o lume unde fenomenul are valoare numai ca fenomen, iar esența este neesențială — iată universul inventat de personajul lui Holban (la a doua inventare detaliile sporesc ca număr). Reluînd o propoziție din **Ioana**, Al. Călinescu admite că această literatură este „un strigăt către oameni". Observația este adevărată cu cîteva corective. Căci, cine îl lansează și ce semnificație are acest „strigăt"? În spiritul celor de mai sus precizez că el aparține aceluiași personaj narator și este strigătul sterilității. Angajat în construirea unor succesive lumi imaginare și mereu nemulțumit de ele, personajul își dovedește inaptitudinea pentru finit. Produsul imaginației sale va rămîne mereu la stadiul de „corectură", nu va avea niciodată „bun de tipar". Comunicarea prin operă, suprema obsesie, devine astfel imposibilă. Personajul lui Holban eșuează ca romancier, pentru că face „o muncă inversă de cea pe care o faci în artă. Acolo cauți generalități și aici le dai la o parte" **(O moarte. . .)**. Și cea mai bună dovadă a eșecului e că, prin scrierea romanului, el nu a reușit să-și realizeze intențiile: cunoașterea proprie și, deopotrivă, a Irinei. Nu e vorba, repet, de convingerea lui Holban însuși despre imposibilitatea revelării sensurilor faptelor prin limbaj. O asemenea perspectivă l-ar fi condus categoric la a nu mai scrie nimic. Dar el scrie și, implicit, comunică, în măsura în care a urmărit realizarea unui personaj inapt de comunicare.

Cine are atunci „complexul lucidității" ? Personajul în nici un caz, pentru că el se vrea lucid, își impune premeditat această stare specială, a cărei speculare va da impresia autenticității. Singurul obsedat de luciditate este Holban, dovadă prezența lucidității ca temă literară în aproape toate cărțile sale.

Interesul volumului semnat de Al. Călinescu este dincolo de orice îndoială și însuși faptul că mi-am permis cîteva sugestii plecînd de la formulările criticului poate fi o dovadă. De aceea voi încheia tot cu o observație. Autorul pregătește prin **Preliminarii** terenul discuției, susținîndu-se cu ample citate din autohtoni și străini (cartea se resimte, de altfel, de lecturile din structuraliștii francezi, de la care împrumută tehnica demontării operei), avertizîndu-ne că Holban și-a cîștigat în romanul nostru „un loc aparte, inconfundabil". Normal, paginile următoare ar trebui să fie convergente tocmai în această direcție. Descompunerea mecanismului analitic ar deveni atunci premiza necesară (dar nu și unică) pentru definire, pe care — e drept — Al. Călinescu o încearcă în ultimele două pagini. Numai că acest pasaj-sugestie (rămas la stadiul de sugestie) nu este rezultatul firesc al examenului anterior. Volumul pregătește o dezbatere, dar se încheie pripit prin simpla transcriere a concluziei. La urma urmelor, el își propusese să analizeze „complexul lucidității" și tocmai acele pagini lipsesc.

SILVIU RUSU

ascunde/ de-acum/ o fată culcată// Și-nșelarea holdei/ cu legănarea rochiilor lungi/ ne-ndeamnă la nunți,/ fără să ne cunoaștem miresele pierdute-n rochii./ / Și la seceriș cad mirese albe/ cu sînii ascunși vinovați și plini,/ nu le știe nimeni,/ le ducem acasă/ un păcat străin/ în carul de nuntă/ apasă..." *(Holda)*. In cele de mai sus e vizibilă o notă de senzualitate, caracteristică de altminteri întregului volum, căreia i se adaugă vigoarea și refuzul ostentativ al oricărei speculații și, deopotrivă, al expresiei frumoase. In acest spirit, dar fără să compenseze cu ceva ceea ce refuză, sînt versurile din *Sila*: „Cine ne-o fi/ tot **făcut / și făcutu / unul surd /** altu mutu ?/ / Ce te uiți/ și la ce,/ nu e vinul meu limpede ?/ / Am să beau vinul negru/ să mă fac un cărbune,/ și-un tăciune,/ cu dinții de smoală/ și-am să mă arăt în pielea goală/ în grădina ta/ de omăt.// Iar cînd vîntul va aduce primăvara / și mă va lua/ fratele meu frumos, pămîntul,/ / tu nu vei avea nici sus/ nici jos,/ cale/ vale—/ om de crisos".

În *Anotimpuri*, volumul de debut al lui Aurel Butnaru, profesiunile de credință, declarațiile patetice nu atestă nici un fel de complicații ale expresiei, fapt lăudabil în principiu: „Lumina grădinii înmugurită în alb de april/ Cînd grîul e val ce-și unduie firul,/ Surîs, pe tărîmul de basm, al unui copil/ Fugind să prindă în palmă zefirul./ / Corabia se apropie de steaua polară/ Călăuzind marinarii pe oceane și mări,/ Spre Vîrful cu dor urcă puiul de căprioară/ Și ochii fetelor, sărutînd un ram pe cărări./ / Ceas de seară în cetăți de-altădată / Unde voievozii țineau sfat cu oștirea,/ Pe Argeș fîntînă cu unde în amintiri clătina-

AUREL BUTNARU

tă,/ Și masa tăcerii visînd nemurire./ / Patrie, zămislită în veacuri apuse demult,/ Vestală păzind în sufletul meu jurămîntul,/ Frumusețea-n statui ți-o cuprind și ascult/ Universul rotindu-și albastru pămîntul" *(Patria mea)*.

„Anotimpurile" poeziei lui Aurel Butnaru sînt două, opuse: actualitatea cu realizările ei văzută din perspectivă optimistă, agitatorică și realitățile dramatice ale războiului a căror rememorare echivalează cu un gest dureros.

Alegînd o tematică deosebit de pretențioasă. de largă audiență la public, Aurel Butnaru se oprește nu o dată la soluții confortabile, expozitive, versurile sale apar ca ilustrare a unor foarte frumoase și nobile premise.

Ziua dragostei se deschide cu două piese închinate splendorilor pămîntului românesc (e vorba de *Însemn* și *Cîntecul meu-suflet)*, aflate sub semnul sincerității și al delicateții sentimentului. Aceeași delicatețe, mărturisită într-un anume fel programatic, se simte și în *Floare de mălin*, prelungindu-se de altfel în chip discret în toate poeziile.

Marea lor majoritate sînt elegii sentimentale, rostite simplu și simplist uneori, meritul poetei fiind acela de a nu cădea în melodramă. S-a ales în chip premeditat registrul minor, poezia Anei Mâșlea avînd nu o dată accente intimiste curate. toată atmosfera ei, de altfel. rezultînd din surprinderea gesturilor familiare, a amănuntelor aparent nesemnificative.

Intre eros și realitatea înconjurătoare se stabilesc raporturi tradiționale. evocarea naturii fiind. cum era și de așteptat, un motiv frecvent. Dintr-o astfel de comuniune se nasc ecouri de romanță cum se întîmplă în *Nostalgii de iulie*. Tot în acest spirit trebuie să vorbim despre paseismul erotic, despre re-

ANA MÂȘLEA

gretele explicite. despre senzația irecuperabilului. De fapt, *Ziua dragostei* este aproape în întregime expresia irecuperabilului, a singurătății în dragoste, a singurătății permanente, aș spune, pentru că, vrea să sugereze Ana Mâșlea. Împlinirile sînt iluzorii: „Nici o oră a dragostei să nu moară./ Dacă-ntr-adevăr nu-i posibil așa/ să moară mai încet, să moară mai blînd./ să trăiască murind în cineva./ / Jocuri de sălcii turbate jocuri,/ de amfore sau de nisip. / Orele dragostei mi le închipui/ Spații de vieți fără chip".

Ziua dragostei aduce linii inedite, (debutul Anei Mâșlea. numit *Fructul apei*, etala un temperament activ, mereu în extaz. o exuberanță uneori exagerată), unele neașteptate în vederea conturării unui portret liric ce se va desăvîrși. probabil. pe parcurs.

Daniel DIMITRIU

formulată în confesiunea (de tonalitate de-a dreptul pascaliană : „măreția omului constă în luarea de cunoștință că trebuie să moară, că nu e etern și că trebuie să încerce să obțină eternitatea prin idee", p. 260) doctorului Munteanu. Iat-o : „Dar nu puteam să am astfel de îndoieli, fiindcă dacă cei care împărțeau puterea cu acest individ nu erau capabili ei să-l curețe, cum să-l înfrunt eu și cu ce rezultate ? E adevărat că n-au întîrziat totuși prea mult și l-au trimis acolo unde și el a trimis pe mulți, dar pînă atunci a trimis el pe alții, care n-au fost și nu vor fi așa curînd reabilitați și ce-ar fi vrut unii, să le îngroș și eu numărul și la ora actuală să fi fost la pușcărie ca dușman de clasă și în orice caz exclus ? Să-l înfrunt eu cu miinile goale în timp ce el avea o măciucă ? (...) Ce justificare are deci un om din timpurile noastre să nu lupte pentru o idee ? Una singură : că pe porțile libertății pe care el le deschide cu ideile lui, năvălesc urangutanii cu bîtele în mînă". (vol. II, pp. 257 și 260).

Marin Preda este un moralist, dar nu la nivelul firii insului, ci la nivelul firii unei societăți. El face radiografii caracterologice nu ale unor structuri individuale, în gen clasic ci ale unor structuri sociale. Este un moralist la scară amplă, un moralist social.

ADDENDA. Excelenta revistă Tribuna *publică, in nr. 2/73, o* Discuție *asupra cărții lui Radu Mareș,* Anna sau pasărea paradisului. *Despre această carte mi-am spus opinia** și nu cred necesar să adaug decît că pe autor îl consider. într-o anume măsură. înzestrat cu vocație literară, în sensul unei apreciabile dexterități metaforice și în sensul unei sensibilități ce desfoaie infinitezimal gestul anodin, comentîndu-l enorm — cu precizarea că această vocație, cu cele două calități ce-i incumbă, au fost folosite într-un mod cu totul neinspirat in „romanul" cu pricina, adică incoerent, prolix, lipsit de o osatură de fapte și de o convergență a sensurilor. De aceea mi se pare că* Discuția *citată — utilă ca dezbatere a unor chestiuni teoretice ale prozei și ca gest colegial — exagerează. dacă nu în insăși ideea ei, cel puțin în citeva momente. din care citez : „Rămii uimit de perfecțiunea formală a textului său [al lui R. Mareș]". Nu știu cum se poate vorbi de „perfecțiunea formală" a unei cărți în legătură cu care chiar un alt participant la* Discuție *spune „După ultimul capitol se poate așeza perfect de bine primul"... Dar să citez în continuare ; un alt participant afirmă că „Mareș a scris o carte de stringentă actualitate. In ea găsim omul in devenire (...). Cu o luciditate de excepție, autorul a luat principii de viață, le-a dat un nume și le-a manevrat cu abilitate. (...) Mijloacele prin care R. Mareș spune ce are de spus sunt ireproșabile* (!, gp) *: o mare exactitate a expresiei ca și știința deosebită de a-și stăpîni substanța romanului. Aceste calități ale lui mi-au amintit cristalul". Cred că Tolstoi s-ar fi simțit foarte flatat de așa laude. Iar pentru alde Stendhal ele par chiar puțin din cale-afară.*

Am certitudinea că astfel de „sărituri peste cal", char dacă intenția lor e nobilă atît in ce-l privește pe autor, cît si-n ce-i privește pe cititori (poate nu și pe critici, foarte aspru blamați. in corpore, pentru neințelegerea lucrării lui R. M.), fac un deserviciu tînărului prozator.

George PRUTEANU

* Marin Preda. *Risipitorii*, roman, ediția a IV-a revăzută, cu o Prefață și un Tabel cronologic de Magdalena Popescu. BPT, nr. 705—6 (286 pp., 327 pp.), ed. Minerva. București, 1972.

** Vezi *Convorbiri literare*, nr. 12/1972.

VIRGIL CUȚITARU

Cărți și idei de Virgil Cuțitaru (tot un debut) este o eroare editorială (redactor de carte, Gheorghe Drăgan). Aleg dintre miile de argumente pe cele mai convingătoare. 1) Afirmații generale : „Poezia reprezintă, în fond, raportul abstract dintre succesiunea generațiilor și unicitatea lor de ideal — în sens etern — specific umană. Mai mult decît atît, sfera de cuprindere a poeziei are în vedere partea ideală a mișcării ritmice prin care valul uman se înnoiește mereu și întrucît idealul, deși determinat de real, prefigurează nivelul superior al conștiinței umane, eternitatea poeziei ne apare cu atît mai evidentă, conștiința fiind veșnică atîta vreme cît vor exista oameni" (p. 167—168) ; „Dezavantajul criticului față de cititorul obișnuit stă în aceea că cel dintîi, odată intrat în fiorul tainic al creației, nu poate rămîne acolo, deformația meseriei împingîndu-l la actul analitic, dincolo de care emoția se destramă în comunicări aride lipsite de intimitatea ce se stabilise între el și opera respectivă" (p. 117). „Sînt din ce în ce mai rare tirajele romantice ale cărților de poezie. Asta înseamnă că în înseși lucrurile moarte există un semn neîndoelnic al răzbunării și al echilibrului. Numai că, în orbirea lui, acest semn al plății pentru greșeli tîrzii cade în extreme bizare, producînd nemulțumiri inverse. Dar .. faptele deja împlinite nu mai au preț, urmările lor compunîndu-se într-un datum fatal și impenetrabil" (p. 89). 2) Despre Eminescu: „... ca om de știință, Eminescu a rezolvat o serie de probleme majore ale timpului, referindu-se la mai toate problemele științifice ale vremii sale" (p. 19); „Verbul **cutremur** pus lîngă substantivul plural **plopii** lasă o impresie de lărgire spațială a ideii și poetizează mai mult, dînd o imagine mai cuprinzătoare sentimentului de jurămînt etern al poetului față de iubită" (p. 24); „**Orizon** și nu **orizont** care, prin consoana finală t oprește expansiunea sentimentului nu numai în sens orizontal dar și vertical" (p. 25); „Limba poetului de la Ipotești este veche prin rezistența ei, modernă prin forța ei de circulație și nouă cînd ne gîndim că după aproape 100 de ani ea își păstrează intactă prospețimea". (p. 27-28); „Momentul plecării lui Făt-Frumos din lacrimă de la casa părintească sugerează, prin mijlocirea descrierii, un marș victorios — simbol al gloriilor viitoare" (p. 63). 3) Autori contemporani : „... poemele lui Mihai Ursachi sînt rezultatul unei fericite tresăriri, din adînc, a sufletului și a minții. Ele poartă cu sine pasiunea de-a iscodi și reflecta asupra fondului învăluit al existenței, împărtășind lumină — o lumină sfătoasă, adesea hazlie — asupra resortului strîmt al universului nostru" (p. 89); „Dezbrăcată de orice metaforă și de orice intenție de poetizare, cartea lui Ion Hurjui este o culegere de trimiteri axiomatice, o prelucrare și, poate, (de ce n-am spune-o), o întregire a miturilor și a legendelor lumii" (p. 128-129); „Fără a da prea mare importanță formei și fără a respecta întotdeauna canoanele poeziei, Ion Hurjui este poetul care știe pentru ce scrie și care, dacă va păși mereu sub propria sa umbrelă, ne va putea comunica multe și multe alte lucruri interesante" (p. 130); „Nu intenționăm aici să descifrăm, divulgînd, simbolul închis în titlul acestei cărți: **Ce se numește toamnă**. El ține de ceva foarte adînc și foarte intim legat de sufletul poetului și poate că singur el n-ar dori să-i pătrundă nimeni taina, deși, în ce ne privește, credem că, parcă prea curînd. Ion Chiriac știe (și știe) ce se poate numi toamnă" (p. 134) ; el este lipsit de „pompa retorică a exclamației umflate" și se află „nu numai prin ce a tipărit, dar prin toată poezia sa publicată aiurea sau rămasă încă în sertar, în punctul din care conturul unui portret se impune cu toată legitimitatea" (p. 138); „Lăsînd totul pe seama timpului, ne exprimăm convingerea fermă că poezia lui Ion Chiriac este un început dintre cele mai tonice..." (p. 139); „Dramatica intuire a unei anumite realități în poezia lui Ion Chiriac, șocul cunoașterii subiective la Adi Cusin, duioșia împlinit romantică a lui Ion Puha, complexul organist al liricii lui Gheorghe Drăgan și blestemul sarcastic al lui Paul Drumaru sînt numai cîteva dintre argumentele valorice deosebite ale celor citați. Calmitatea echilibrat clasică a nostalgiei lui Bogdan Sireteanu, erotismul voalat al lui Dumitru Grigoraș, istoricismul retoric al lui Mihai Lucan, calvarul biblic al lui Ion Hurjui, duioșia voalat sugestivă a Georgetei Sauciuc, patetica voluptate a concretului la Georgeta Eftimie, explozia inteletuală a lui Claudiu Paradais, blestemul senzual la Elena Podoleanu și dezlegările faustiene din poezia lui Eugen Agrigoroaie constituie, de asemenea, o elocventă gamă de direcții, sensuri și concepte pe care-și abordează emoțiile autorii cărții" (p. 166-167); „Personajele lui Stelian Baboi iubesc definitiv și mortal" (p. 186).

Al. DOBRESCU

cartea străină

un destin romanesc*)

Titlul poate spune destul de mult. Vorbind despre un destin romanesc trebuie să acceptăm toate sensurile pe care formularea le presupune. Mai ales trebuie să ne gîndim la rezonanța unor termeni în diferite epoci. Dacă într-o perioadă romanul presupunea ceva eroic (în lupta pentru existență: Balzac), grandios (în desfășurarea pasiunilor), aventuros (Hemingway) etc., astăzi tot mai des „romanesc" pare să reclame ceva alături de real, ceva oarecum falsificat — în scopul unei construcții — depărtat mai mult sau mai puțin de relatarea unor fapte strict „autentice". Este ușor de observat în această devenire importanța avută de „cuceririle" de concepție mai noi ale genului literar respectiv. Nu îmbogățirile tehnice sînt însă esențiale și nu datorită lor am pus acest titlu în fața unui articol referitor la romanele lui Mauriac.

Este vorba mai ales de o altă concepție a romanului. Revenim așadar la acuzația lui Sartre dintr-un articol din 1939, perioadă de apogeu a aprecierii autorului **Cuibului de vipere**. François Mauriac și libertatea erau „motivele" acestui articol. Libertatea absolută a autorului, făcînd astfel din el unicul și atotputernicul creator al universului reprezentat este, după Sartre, o convenție prin „atitudinea" pe care scriitorul o impune vieții. Scriitorul stăpîn, creatorul unor universuri subordonate în detalii, este o mentalitate estetică în fond romantică (romanticii se suprapuneau de multe ori propriilor eroi) și era firesc să fi fost repudiată de unul din reprezentanții existențialismului, orientare avînd cu totul alte coordonate spirituale. Dar lăsînd la o parte acuzația lui Sartre asupra convenției și vastei libertăți. nu putem să nu remarcăm direcția după care se dezvoltă cele mai multe personaje ale lui Mauriac. Scriitorul demiurg nu le putea lăsa într-o ciocnire prea complicată de forțe, pentru că atunci și-ar fi pierdut condiția de personaje cunoscute în toate detaliile și ar fi devenit motive de „dezbateri" etice — ca la Sartre — de exemplu. Nu este vorba atît de o complicare a destinelor, cît de o încercare a „condensării" lor în limita personajului pînă la trecerea dincolo de impresia „comportamentistă" lăsată de o astfel de literatură atunci cînd îi lipsește semnificația secundă, nedumerirea și neliniștea pe care o are totdeauna și „un alt sens". Un exemplu pentru trecerea de la „universul" romanesc propriu-zis la „romane" este prilejuit de alăturarea, într-un singur volum, a două lucrări cu totul diferite : **Sărutul dat leprosului** și **Sfîrșitul nopții**. Primul este un roman apărut în 1922 și reprezintă exact cartea în care criticii, vorbind despre un autor de renume, remarcă „prezența tuturor calităților care-l vor consacra mai tîrziu". Pentru cititorul de astăzi și mai ales pentru cel de pe alt meridian decît cel francez, importanța acestei cărți este destul de scăzută. Nu e definitorie pentru Mauriac și cu atît mai puțin pentru o mare literatură. **Sărutul dat leprosului** e o introducere la universul „provincial" al lui Mauriac. Provincial nu doar geografic ci și ca motiv de existență epică. Dramele din cărțile sale sînt de natură specială, ele fiind create de un singur climat, de singurătatea și meschinăria provinciei, de zările închise în toate direcțiile. Nu este de mirare că un personaj ca Jean Péloueyre este lipsit de orice superbie. Drama relațiilor cu soția sa Noémi este drama „lipsei de orizonturi", a ființelor închise într-un spațiu și într-o condiție. Dar motivele dramatice sînt în acest roman suficient de șterse datorită accentului prea mare pus pe comportament. Pentru că aceasta este una din caracteristicile scrisului lui Mauriac. Umilințele, dramele intime ale unor existențe nefericite, motive care s-ar părea că cer un ton de compasiune, sînt prezentate cu o aparentă neparticipare. Situația ar putea fi apropiată de calificările lui Roland Barthes pentru romanele lui Jean Cayrol . un stil „neutru", un grad zero al scriiturii. Motivele la Mauriac sînt altele. E vorba de acea decență religioasă catolică care nu-i permite să-și manifeste compasiunea în fața unor ființe pentru care aceasta trebuie să fie manifestată de ființa superioară. Revenind însă la tehnică, trebuie să remarcăm că aceasta este subtilă dar dificil de realizat. E necesară o concordanță optimă a „absenței" autorului (demiurg) cu „conștiința" (în anumite momente) acestei absențe. Lucrurile vor deveni desigur mai limpezi referindu-ne la **Sfîrșitul nopții**, celălalt roman al volumului apărut la editura Minerva. Romanul este o continuare a celebrului **Thérèse Desqueyroux.** Cu toate că autorul ne previne : „N-am intenționat să dau în **Sfîrșitul nopții** o continuare la **Thérèse Desqueyroux,** ci portretul unei femei la apusul vieții, pe care am mai zugrăvit-o odată în timpul tinereții sale criminale", în conștiința cititorului cele două lucrări nu pot exista independent. Succesul primului roman se datora tocmai desăvîrșirii procedeului de care vorbeam, propriu lui Mauriac. Prin aceasta autorul își impune și universul său literar, acela al oamenilor „anormali", calificați astfel dacă-i privești din punctul de vedere al omului lipsit de calități. Thérèse era o criminală, cum o declară și autorul, dar poziția lui nu este aceea a unui judecător de instrucție. Singura rațiune a cărții este „urmărirea" unei astfel de ființe aflate în afara societății. dar nu urmărirea penală. ci a degradării lăuntrice. In copilărie Thérèse este o ființă normală. trăiește, în rememorările sale, o existență fericită. Dar un „dar" din naștere, acela al gîndirii libertine, al „oamenilor cu fantezie", o face să-și considere condiția violată de căsătorie și de toate celelalte obișnuințe ale unei provincii înghețate, ale unor locuri unde nu se întîmplă nimic. Acest sentiment de frustrare se grefează pe o anumită propensiune pentru nenorocire și o va face pe Thérèse din primul roman să devină o criminală. Libertatea căpătată, tot în urma prejudecăților, pentru a nu strica prestigiul familiei. este o nouă pedeapsă — un prilej de adîncire în conștiința pentru care singurul drum adevărat rămîne cel pe care-l parcursese.

Primul roman este în felul acesta o explozie a unui destin constrins de împrejurări la o altă traiectorie. In **Sfîrșitul nopții** Thérèse este de astă dată la Paris, într-o relativă libertate, departe de soțul urît cîndva atît de mult. Avînd libertatea, de data asta și-o refuză, pentru că ideea de libertate este pentru ea echivalentă cu un gest odios pentru ceilalți. Refuzînd libertatea crede că în felul acesta se „reabilitează", se apropie de condiția pe care o urîse cîndva. Pentru Marie, fiica sa, nu vrea să fie decît femeea care a comis cîndva o crimă. Toate gesturile ei par a urmări „îndreptarea greșelii" pe care nu o consideră o greșeală, decît din punctul de vedere al celorlalți. Dar cînd viața ei pare că se reeditează prin căsătoria lui Marie cu Georges Filhot, vechile resentimente ies din nou la iveală, viața își cere dreptul la viață, toată acumularea de convenții pe parcursul anilor este dată la o parte. De data aceasta situația se schimbă : pentru Georges, tînărul plin de neliniști, Marie ar fi jucat rolul soțului ei în tinerețe. De o parte e fiica sa, de cealaltă libertatea unei ființe în care se recunoaște. Aceasta e esența întregii traiectorii a lui Thérèse Desqueyroux. Este un strigăt al libertății de a gîndi și a se comporta. Din nefericire toate acestea sînt împotriva bunelor rînduieli ale societății în care trăiește, împotriva convenientelor și a întîmplărilor. Tragedia ei este relevată de final. **Sfîrșitul nopții** este romanul unui sfîrșit. Dar chiar autorul vrea să sugereze că nu s-a sfîrșit decît... noaptea. Sfîrșitul Thérèsei este sfîrșitul tragic al celui în permanență singur.

Cu acest destin cariera literară a lui François Mauriac a ajuns la apogeu. Chiar dacă astăzi modalitatea sa literară nu mai e la fel de actuală, motivul pentru care reușitele de altădată sînt reușite și astăzi este atenția acordată sufletului omenesc cu luminile dar mai ales cu umbrele sale.

Constantin PRICOP

* François Mauriac, **Sfîrșitul nopții**, **Sărutul dat leprosului,** romane, traducere de Elis Bușneag, prefață și tabel cronologic de Irina Mavrodin, Ed. Minerva, București, 1972.

prestigiul criticii de artă

Unul dintre reprezentanții cei mai autorizați ai breslei se referea în cadrul unei dezbateri profesionale la faptul că între cronicarii literari și cei teatrali există deosebiri importante, balanța înclinîndu-se în mod hotărît în favoarea primilor. Afirmația ni s-a părut înțeleaptă și la obiect, probantă pentru modalitățile actuale ale criticii de teatru. Nu este o noutate pentru nimeni că multă lume se convertește peste noapte spre nobila profesiune a comentariului teatral, iar cronicile — cu excepțiile de rigoare — seamănă în mod dezolant între ele. Avem la dispoziție rețete infailibile, tehnici fără greș, cronicile se scriu singure și nimeni nu poate deosebi stilul cutărui sau cutărui cronicar. Spre onoarea breslei, trebuie să admitem că afirmația nu se justifică în cazul unor Radu Popescu, N. Carandino, Valentin Silvestru, Mihai Nadin, Dinu Kivu. Dar primăvara nu este anotimpul cîtorva păsări. Marele număr de comentatori de spectacole, colaboratori la tot felul de gazete, almanahuri și buletine de informare, se prezintă ca o masă amorfă, nediferențiată. Se scrie potrivit celebrului dicton după care la teatru se pricepe toată lumea. Cei mai mulți dintre cronicari se abțin să depășească nivelul cronicii curente, îndeletnicire de rutină care în anumite împrejurări nu ridică probleme complicate de redactare. Dar o cronică de spectacol nu poate fi o simplă înmănunchere de impresii, ci trebuie să reprezinte rezultatul unei meditații asupra destinului uman în relația sa indestructibilă cu această artă a cetății care este teatrul.

Această situație creată este generatoare de confuzii nu numai pentru spectator, dar și pentru actori și regizori. De multe ori cronicari improvizați ne prezintă ca niște mari reușite spectacole minore, cu piese mediocre, fără o problematică demnă de a fi dezbătută pe scenă. Nu mai vorbim de faptul că relațiile de amiciție (sau de neamiciție) anulează nu o dată criteriile valorice, efortul de a face lumină.

Pînă și majoritatea cărților de teatrologie este alcătuită din cronici puse cap la cap. Intreprinderea nu ar fi lipsită de interes, atîta vreme cît din lectura unor asemenea volume cititorul ar putea urmări mișcarea de idei a unei stagiuni, liniile de forță ce definesc gîndirea teatrală a unei etape. Dar sînt analizate îndeobște spectacole într-o ordine întîmplătoare, după cum le-a vizionat comentatorul. Să recunoaștem că un asemenea mod de alcătuire a cărților de teatrologie duce inevitabil la scăderea interesului public pentru conținutul lor. Doar cîteva lucrări apărute în ultima vreme, *Spectacole în cerneală* de Valentin Silvestru, *Reîntoarcerea la zero* de Mihai Nadin și altele, puține, depășesc media, convertindu-se în cărți reprezentative. La Valentin Silvestru, remarcăm existența unei viziuni critice unificatoare, a unui program. Nadin urmărește și el un punct de vedere ferm, el pledează pentru remitizarea spectacolului și toate analizele se subordonează acestui deziderat. Numai astfel de eseuri teatrale, apropiate prin structură, tratare și viziune de sensurile criticii majore, pot oferi lectorului o imagine cuprinzătoare a vieții teatrale la un moment dat. Dar ele sînt, din păcate, puține. Dacă am adăuga autorilor citați numele unor Horia Deleanu și Andrei Băleanu se pare că am putea considera lista închisă.

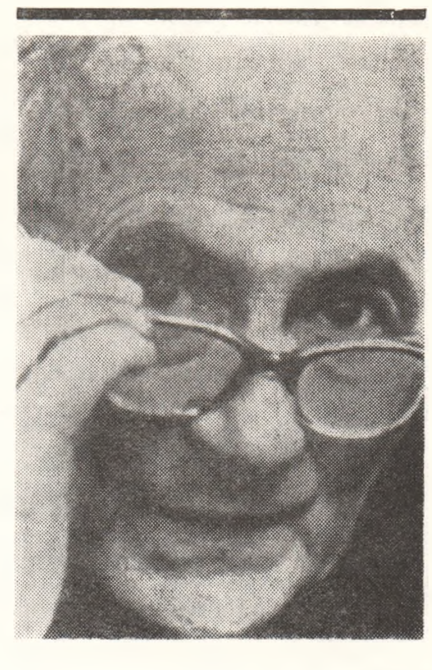
Spectacolul românesc actual se bucură de o bună primire în lume. Putem vorbi cu îndreptățire despre o autentică școală regizorală și actoricească, turneele din ultimii ani fiind probante pentru această afirmație. Dar teatrologia nu se află la înălțimea celorlalte compartimente. Deși teatrul polonez, pentru a lua un exemplu, nu este mai bine cotat decît al nostru, valoarea contribuțiilor sale teoretice depășește stadiul existent la noi. Este deajuns să aducem în discuție cartea lui Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru.*

O cauză a inerției în critica teatrală trebuie căutată în ușurința cu care se pătrunde în coloanele publicațiilor. Presa locală, în special, (și nu numai ea) dă cuvîntul de multe ori unor oameni bine intenționați, înzestrați cu oarecare sensibilitate artistică, dar insuficient pregătiți pentru a comenta multiplele aspecte pe care le ridică reprezentația teatrală. Bunul simț, element de primă necesitate, nu ajunge totuși. Stăpînirea unui alfabet profesional este absolut necesară. Pe de altă parte, invazia de absolvenți ai I.A.T.C. în presă nu a trecut fără urme. Mai curioasă însă este manifestarea unor critici cu închipuite (de ei) blazoane (dar care în realitate n-au dat aproape nimic pînă acum), „seriozitatea" cu care-și scriu meditațiile pe marginea unor spectacole cu piese sub orice nivel. Bineînțeles, căutînd să scoată în evidență „valoarea" acestora, prin tematica ce o abordează. Este arhiștiut că tematica, problemele luate în discuție, neconvertite în artă, este o inutilitate foarte costisitoare, mai ales pentru prestigiul teatrului. O piesă despre muncitori sau despre țărani să spunem, nu conferă automat dreptul de a fi numită artă, dacă totul în ea se rezumă la niște scheme și nu la oameni vii, neidealizați, ci așa cum sînt ei și cum devin cu adevărat, într-un cuvînt, dacă autorul n-are talent. Critica de teatru este cred chemată să facă „ordine" deopotrivă între textele de teatru și între spectacole, în sensul de a ajuta spectatorul să descopere și să înțeleagă cu adevărat ceea ce este valoarea. Critica de teatru presupune, ca orice activitate creatoare, talent și nu numai îndemînare profesională. Și nu în ultimul rînd, ar fi indicat să se amintească faptul că mari personalități ale culturii noastre s-au ocupat cu comentarea spectacolului teatral, transformînd această îndeletnicire într-un veritabil exercițiu intelectual. A vorbi despre viața unui spectacol presupune așadar nu numai un interes afectiv și nu numai o părere specializată, ci ar trebui să însumeze credințe și experiențe estetice, un sistem de referințe culturale în măsură să rezerve spectacolului un loc în conștiința momentului. Cronica de teatru este deci, sau mai bine zis ar trebui să fie, o aventură intelectuală multivalentă. Măsura în care unii comentatori se îndepărtează de la această condiție ideală este și măsura unor incertitudini.

Dacă vom depăși aceste incertitudini, vom intra în conștiința publică nu numai prin cîteva personalități de excepție, ci ca dimensiune esențială a actului teatral, alături de regizori, autori, interpreți și scenografi. Prestigiul breslei înseamnă, la urma urmei, prestigiul teatrului.

Mihail SABIN

UN INTERVIU



În timpul întîlnirilor pe care le-am avut cu pictorul Juan Miró m-am gîndit adesea la comparația pe care Baudelaire a făcut-o într-unul din poemele sale din „Florile răului" între comportamentul artistului, adesea atît de puțin glorios în viața sa cotidiană de om mijlociu sau de cetățean și mersul albatrosului, la fel de lipsit de eleganță de cum atinge pămîntul dar în schimb de o admirabilă grație cînd își ia zborul în sfere... Ducîndu-mă să-l văd pe Miró în holul hotelului unde trage deobicei cînd vine la Paris din izolarea sa de la Majorca, am constatat că întîlnesc în el pe unul din acei artiști care nu știu să se exprime dezinvolt și original decît în arta lor, rămînînd în rest stingheriți, puțin vorbăreți sau expliciți, cîteodată chiar de o banalitate dezarmantă în păreri.

Întîlnirile noastre au fost punctate de lungi tăceri stînjenitoare : aveam de fiecare dată impresia că adevărate procesiuni de îngeri străbăteau holul gol de la Hôtel du Pont Royal. O asemenea tăcere a fost întreruptă pentru a-l chema pe Miró la telefon : a explicat soției sale ceva, în spaniolă, cu o limbuție surprinzătoare, cît îl agasa corvoada pe care i-o impuneam și în ce restaurant speră să o întîlnească pentru a cina. Nu pricepuse încă faptul că eu înțeleg și spaniola... Era însă timpul să intrăm în substanța întîlnirilor noastre :

— Îmi spuneți că sînteți la Paris pentru a supraveghea montarea marilor panouri de ceramică pe care le-ați executat pentru UNESCO. Ați întreprins o asemenea muncă pentru prima oară ?

— Da.

— Ați executat singur aceste panouri ?

— Nu.

— Asta înseamnă că aveți un asistent sau un colaborator.

— Am pictat eu însumi panourile, dar Arciniegus, un ceramist calificat, a pregătit în prealabil culorile și s-a ocupat apoi de coacere în cuptorul pentru ceramică.

— Care sînt dimensiunile panourilor ?

— Primul are cinsprezece metri lungime și trei metri lățime : al doilea șapte metri și jumătate lungime și trei înălțime.

— În timpul șederii la Paris ați lucrat numai la aceste două panouri pentru UNESCO ?

— Nu, am supravegheat și tipărirea ilustrațiilor pe care le-am executat pentru poemele lui Éluard.

— Éluard a fost, mi se pare, unul din prietenii dumneavoastră. Este vorba de o ediție inedită a operei postume ?

— Nu, e vorba de poeziile din seria intitulată „A toute épreuve". Nu sînt inedite dar n-au fost încă ilustrate.

— Aceste ilustrații sînt asemănătoare celor cu care ați ilustrat și alte cărți ?

— Nu.

— Ce au nou ?

— Sînt primele mele gravuri în lemn.

— Cîte vor fi ?

— Optzeci, în total.

— Puțini artiști parizieni în ultimii cincizeci de ani s-au ocupat de gravura în lemn. Îmi amintesc de cîteva gravuri în lemn de Dufy, dar acest gen a fost practicat în epoca noastră mai als în Germania de expresioniști !

— Ia te uită !

(Miró părea descumpănit. Am avut impresia că era flatat să redescopere o tehnică aproape uitată de pe vremea lui Dürer ! A păstrat o lungă tăcere. M-am resemnat și am trecut la o nouă tactică :).

— Acum cîtva timp un editor din Amsterdam mi-a cerut să traduc din olandeză în engheză o carte intitulată „Mondrian sau Miró".

— Nu mai spune !

(Fața lui Miró exprima o surpriză într-adevăr încurcată. Ca și cum aș fi fost un mare închizitor în fața căruia îndrăznise să comită o greșeală, poate fatală, evitînd să-mi răspundă chiar : ia te uită ! Am revenit la monologul meu dar pe un ton mai puțin agresiv :)

— Evident, cred că abstracțiunea geometrică a lui Mondrian lasă un rol prea mic elementului uman pe care sîntem obișnuiți să-l descoperim în orice expresie artistică. Ce gîndiți despre Mondrian ?

— Am cel mai mare respect pentru el ca inovator în domeniul artei contemporane.

(Miró juca strîns, supraveghindu-și răspunsurile la întrebările mele. Am reluat inițiativa dialogului :)

— Credeți că arta lui Mondrian poate duce mai departe ceea ce el a înfăptuit ?

— Ca să vorbim cinstit, el s-a angajat poate, într-un impas.

— A avut în America, un anumit număr de discipoli dintre care o bună parte n-au făcut decît să repete, cu cîteva variații sau inovații ceea ce el deja făcuse. Credeți că i s-a dat o prea mare importanță ?

— Nu, opera sa rămîne unică în arta generației sale.

— Credeți că sînteți un pictor abstract în același gen cu Mondrian ?

— Nu.

— Ați fi de acord să-mi spuneți ce din opera dumneavoastră este abstract ?

— Nu.

— Dar sînt, probabil, critici care declară că opera dumneavoastră din ultimii douăzeci de ani este abstractă. Cînd ați început să vă exprimați în acest stil care rămîne, în concluzie, mai puțin figurativ față de cel din primele lucrări pe care le-ați expus la Paris ?

— Către sfîrșitul anilor douăzeci. S-a spus adesea că sînt un pictor abstract dar n-am avut niciodată intenția de a descoperi un stil abstract.

— După părerea mea, dumneavoastră nu creați abstracțiuni, ci mai de grabă semne care sînt un fel de ideograme ca cele ale scrierii chinze.

— Da, ideograme.

(Această definiție se pare că i-a plăcut. În sfîrșit, se simțea mai în largul său iar eu aveam impresia că își întipărea acest cuvînt în minte pentru a-l putea folosi din nou într-un alt context. Reușisem să străpung rezistența acestui pacient atît de recalcitrant și să stabilesc cu el, ceea ce psihanaliștii numesc un raport :)

— Îmi amintesc de una din pînzele dumneavoastră din anii douăzeci care m-a impresionat în special cînd am privit-o pentru întîia dată. Mă gîndesc la „Interiorul olandez". Mi s-a părut că găsesc un fel de parodiere derizorie a lui Vermeer sau a lui Jan Steen. M-ar interesa să știu dacă v-am ghicit bine intențiile.

— Da. Îmi petrecusem vacanța în Țările de Jos și adusesem la Paris cărți poștale reproducînd tablourile pe care le văzusem acolo în muzee.

— „Interiorul olandez" al dumneavoastră îmi sugerează o zeflemea care are un specific dadaist sau suprarealist. Îmi amintesc deasemeni, în legătură cu asta, de o operă din tinerețe a lui Max Ernst unde am avut impresia că descopăr un sentiment analog, cu toate că este exprimat într-un mod mai literar sau anecdotic. Mă gîndesc la o Madonă de Max Ernst care pare foarte clasică la prima înfățișare ; dar ea l-a răsturnat pe Copilul Isus pe genunchi pentru a-i administra o bătaie la fund cu o mînă pe care o vedea ridicată, gata să lovească.

— Da, este o operă dadaistă a lui Max Ernst.

— Mă gîndesc că avea intenția să șocheze puțin, la fel ca Marcel Duchamp, cînd acesta a adăugat o mustață unei reproduceri a Giocondei în colajul său celebru pe care l-a intitulat L.H.O.O.Q.

— Da.

— Dar calitatea primordială a operei dumneavoastră nu este strictamente dadaistă, după părerea mea, nici suprarealistă. Vă găsesc, ca artist, foarte spaniol, dăruit cu un umor negru care are adesea stranii afinități cu cel al lui Goya. Unii pictori spanioli au un sens destul de fatalist al umorului ; se poate crede că singura rațiune de a exista a ființei omenești — mă gîndesc la „condiția umană" a noastră, a tuturor — este, de altfel, ridicolă de la pornire și în același timp tragică.

— Da, sentimentul este foarte spaniol.

— Sentimentul acesta a surprins, în special, în teatrul spaniol clasic, pe criticii francezi îmbibați de principiile clasicismului francez, neputînd înțelege un asemenea amestec al tragicului și comicului. Don Quijotte conține de asemenea această calitate tragi-comică.

— Da.

— În Franța personajul lui Don Quijotte nu este decît rareori prețuit pentru conținutul său tragic ; ni se prezintă capodopera lui Cervantes în majoritatea cazurilor drept operă comică, chiar ca un fel de clasic al literaturii pentru copii mai mult decît o lectură pentru adulți.

— Dar Don Quijotte este de asemnea un personaj tragic.

— Eu descopăr un element tragi-comic analog cu cel din tabloul „Cîinele care latră la lună" care se află acum într-un muzeu din New York.

— Da.

— Dacă ținem seama de diferențele stilistice care au rațiuni istorice și personale se poate spune că acest tablou este un fel de capriciu ca cele ale lui Goya.

— Da.

— Evident, este vorba de unele din pînzele dumneavoastră care s-ar putea atribui operelor de tinerețe. Ea este încă net figurativă și nu sugerează echivocul unora din lucrările dumneavoastră mai recente, care s-ar putea socoti abstracte. S-ar putea conchide că ați devenit — liberîndu-vă din ce în ce de subiectele anectodice de gen, puțin cîte puțin suprarealist. De cîțiva ani, mai mulți pictori suprarealiști nu mai sînt inspirați de propriul lor subconștient individual, începînd să recurgă din ce în ce mai des la studii antropologice sau freudiene, adică la un subconștient colectiv. Cu Arp, ați ales vocația unui soi de semiabstracțiune în timp ce Dali, dimpotrivă, ne propune acum alegorii docte mai mult decît vise adevărate.

— Sper că n-aveți intenția de a publica și o convorbire cu Dali.

— Nu.

— Nu mi-ar place să figurez într-o suită de convorbiri care să cuprindă și o conversație cu Dali.

— Mă gîndesc să-l solicit pe Max Ernst.

— Cu atît mai bine.

— Ați avut ocazia să-l vedeți, în Spania pe Dali, în ultima vreme ?

— Nu.

— Îmi permit să afirm că duceți o viață foarte retrasă la Majorca, ceea ce explică, poate, pentru ce nu ați avut ocazia să-l întîlniți niciodată pe Dali.

— Da, locuiesc pe o insulă și acolo văd puțină lume.

— Cînd ați expus ultima dată în Spania ?

— În 1918.

— De ce n-ați mai expus de mai bine de cincizeci de ani ?

— Nu servea la nimic.

— De ce ?

— Nimeni în Spania nu se interesează cu adevărat de arta modernă și opera mea nu suscită decît discuții de prisos și polemici inutile. În Spania nu există aproape deloc colecționari de artă modernă și critici care să știe despre ce e vorba.

— În sfîrșit, găsiți probabil, mediul intelectual din Majorca din păcate mai insular, mai provincial ca cel din Madrid.

— Îmi este mai ușor, totuși, să lucrez la Majorca decît la Madrid sau Barcelona unde eram adesea deranjat.

— Mulți artiști de talent împărtășesc de cîțiva ani dezgustul dumneavoastră pentru metropole și preferă să trăiască retrași.

— Ne este din ce în ce mai greu să lucrăm la Paris.

— De ce ?

— Orașul este suprapopulat, foarte agitat, devenind o veritabilă piață de artă. Un artist este incomodat de dimineața pînă seara de soneria telefonului sau de vizite.

cu JUAN MIRÓ

de EDOUARD RODITI

— Vreţi să spuneţi că la Paris se află prea mulţi negustori, colecţionari, critici şi alţi inoportuni de felul meu care vă pot întrerupe în timpul lucrului.

(Miró a făcut un gest înţelegător cu o mînă foarte latină, aproape chiar levantină, grăsuţă şi foarte îngrijită. Voia parcă să-mi spună, cu o politeţe cam ipocrită, că este aproape o plăcere să primeşti un inoportun de felul meu. Din nou s-a aşternut o lungă tăcere. Procesiunea de îngeri s-a pus în mişcare, defilînd prin încăpere. Din nou, am avut curajul să opresc mişcarea :)

— După părerea dumneavoastră, Parisul încetează deci să fie un centru artistic pentru a deveni numai o bursă internaţională de artă.

(Din nou Miró s-a mulţumit să-mi răspundă schiţînd un surîs şi ridicînd mîna cu acelaşi gest înţelegător. Procesiunea îngerilor s-a pus din nou în mişcare pentru a se risipi din nou, la sunetul vocii mele :)

— Nu este prima dată în istoria lumii occidentale cînd elita intelectuală şi artistică părăseşte capitalele.

(Miró nu-şi dădea, evident, seama unde vreau să ajung cu sporovăiala mea erudită care l-a surprins sau l-a plictisit de moarte. Tăcerea sa m-a încurajat să continui mai ales că o pornisem aşa de bine :)

— Această tendinţă, poate duce, curînd la o anumită descentralizare a artei.

(Miró din nou n-a reacţionat. Aveam impresia că nu l-au preocupat niciodată prea mult atîtea probleme cîte i-am înfăţişat eu din întîmplare. M-am hotărît să folosesc o nouă tactică :)

— Ce credeţi despre starea picturii aşa cum o vedeţi că se prezintă în galeriile noastre pariziene ?

— Trece, momentan, printr-o fază experimentală.

— Cred că de peste o jumătate de veac ea trece prin diverse faze experimentale.

— Da.

— Aţi avut ocazia să vizitaţi, de cînd sînteţi la Paris, unele galerii de avangardă ?

— Da, mai ales cele de pe Rive Gauche, printre altele galeria Stadler.

— Ce impresie v-a făcut ceea ce aţi văzut acolo ?

— Că poate duce la o nouă concepţie despre artă.

— Evident, dar se poate, de asemenea să nu fie decît o gestaţie nervoasă care durează de multă vreme şi să nu ducă la nimic.

— Poate.

(Miró surîdea. Imaginea pe care o folosisem îi flata înţelegerea latină a umorului).

— Este adevărat, am reluat, că nu dispunem de date care să ne permită a şti care va fi durata normală a acestei gravidităţi care precede naşterea unei mişcări artistice. S-ar putea ca această gestaţie să dureze tot atît de mult ca cea a unui elefant sau a unei balene.

(Miró a prins gust de jocul meu şi chiar mi-a întors mingea :)

— Va trebui, poate să consultăm un ginecolog sau un veterinar ca să ştim despre ce este vorba.

— După părerea mea, dacă această naştere va avea, în sfîrşit, loc ea n-ar trebui să ne dezamăgească după ce am aşteptat-o atît, ci cel puţin să producă un fel de copil minune. Hai, ca să vorbim cinstit, aveţi vre-o idee care ar explica cauzele acestea ?

— Da... arta modernă şi-a ferecat porţile pe care noi nu îndrăznim să le deschidem de frică să nu fim acuzaţi că am devenit „reacţionari"; de exemplu după o perioadă de artă abstractă noi revenim la o artă mai figurativă. Artistul înaintează acum pe un drum care este din ce în ce mai strîmt.

— Îmi face adesea impresia unui dansator pe sîrmă.

— Pe sîrma asta el riscă să aibă la fiecare pas, o cădere care poate fi mortală.

— Această situaţie a influenţat evoluţia dumneavoastră din ultimii ani ?

— Nu cred. Am, în general, impresia de a mă bucura, din contră, de o libertate de mişcare din ce în ce mai mare.

— Spaţiul pare să joace un rol din ce în ce mai important în opera dumneavoastră ; în el vă dispuneţi elementele compoziţiei într-un mod din ce în ce mai aerat, în ceea ce eu numesc într-un fel „punerea în pagină" ?

(Ne-am împotmolit din nou. Miró nu-mi mai răspundea. Procesiunea îngerilor pe care reuşisem să o întrerup de mai multe ori se plimba prin sală răpindu-ne timpul. Dar am văzut cîţiva întîrziaţi înaripaţi grăbind pasul şi dispărînd destul de repede în clipa cînd am luat iniţiativa şi i-am pus lui Miró o nouă serie de întrebări :)

— Sînteţi născut în 1893. Cînd aţi venit întîia oară la Paris ?

— În 1918.

— Studiaserăţi deja în Spania pentru a vă pregăti cariera de pictor ?

— Da, la Barcelona.

— La ce şcoală ?

— La Artele frumoase din Barcelona şi într-una sau două academii libere.

— Cum s-a desfăşurat studiul dv. ?

— În fond foarte academic, dar mi se lăsa oarecare libertate.

— Îmi place să afirm că de multă vreme Catalonia are o tradiţie a nonconformismului artistic ale cărui rezultate le vedem, printre altele în opera marelui arhitect Antoni Gaudi. Existau pe atunci în Catalonia pictori al căror exemplu putea să vă inspire ?

— Nu. În realitate tot ce se producea aici era atunci destul de mediocru. Din timp în timp, un mare artist ca Gaudi, reuşea să se impună ; în majoritatea timpului, artiştii noştri de talent preferau să urmeze adesea exemplul lui Picasso plecînd şi instalîndu-se la Paris. În 1918, nu existau din acest motiv, în mediul artistic din Barcelona, personalităţi marcante şi nici şcoli de pictură nici măcar particulare.

— În ce mod aţi debutat ?

— Într-un fel i-am urmat îndeaproape pe cubiştii parizieni pînă în ziua cînd i-am descoperit pe dadaişti.

— Aţi participat la mişcarea Dada ?

— Nu. Eram prea tînăr şi trăiam foarte izolat de toate astea. Dar simţeam o mare simpatie pentru revolta lor.

— Cînd v-au plăcut suprarealiştii ?

— În 1925.

— Aţi participat activ la manifestările suprarealiştilor ?

— Am participat la un oarecare număr din marile lor reuniuni, între altele la banchetul pe care l-au oferit ca omagiu bătrînului poet Saint-Pol Roux care venise la Paris special, păstrîndu-şi refugiul său breton. Avea un aer total aiurit printre admiratorii săi suprarealişti ca şi cum n-ar fi înţeles nimic din părerile lor. Eu stăteam pe atunci numai cîte şase luni în Franţa reîntorcîndu-mă de fiecare dată în Spania unde îmi petreceam celelalte şase luni la ţară.

— Unde aţi locuit în timpul primei dumneavoastră şederi la Paris ?

— Întîi într-un mic hotel aproape de Bursă, care mi-a fost recomandat de nişte prieteni din Barcelona ; familia proprietarului era de acolo. Cea mai mare parte a clienţilor hotelului erau oameni de afaceri catalani. Apoi m-am instalat pe rue Blomet — Rive Gauche. Aici ocupam atelierul sculptorului Gargallo care petrecea ca şi mine şase luni în Spania. Eu împărţeam atelierul cu André Masson în absenţa lui Gargallo.

— Aţi cunoscut-o bine pe Gertrude Stein şi mediul „expatriaţilor" americani pe care-i frecventa şi Picasso ?

— Nu, dar îi întîlneam cîteodată.

— Ce vă atrăgea la suprarealişti ?

— Pictura către 1925 evolua într-un cadru cam prea îngust din punct de vedere al stilurilor şi subiectelor care se propuneau unui tînăr venit la Paris după epoca aşa-zis eroică a cubismului.

— Dumneavoastră nu aţi simţit niciodată nevoia în acea epocă, să vă reîntoarceţi la concepţiile mai tradiţionale în artă ?

— Nu. Cînd am venit la Paris, gîndeam că impresionismul şi fauvismul nu-mi mai ofereau nimic iar cubismul era o mişcare muribundă. Nu exista decît Dada care mă atrăgea.

— Exista şi în Spania un grup dadaist ?

— Da, cîţiva poeţi de limbă spaniolă, Alberti, Guilermo de Torre sau Huidebro care era chilian. Erau însă risipiţi sau frecventau mai de grabă pe dadaiştii parizieni.

— L-aţi cunoscut pe Garcia Lorca ?

— Nu. Niciodată n-am reuşit să ne întîlnim nici la Paris, nici la Barcelona, nici la Madrid sau aiurea.

— Care au fost prietenii dumneavoastră intimi dintre suprarealişti ?

— André Masson, cu el am împărţit mai întîi atelierul lui Gargallo şi poeţii Eluard şi Desnos.

— Îmi amintesc că l-am văzut pe Desnos tot în rue Blomet. N-a locuit un timp, şi el în acelaşi atelier ? Cred că am fost acolo într-o seară ca să îl întîlnesc şi să mergem împreună şi cu alţi prieteni la „Bal Nègre" care era la doi paşi.

(Miró a părut surprins. Afla că aveam, de mai bine de treizeci de ani, mulţi prieteni comuni).

— L-aţi cunoscut pe Garcia Lorca ?

— Da, am tradus din poemele sale pentru revista Transition.

— Ah ! Transition ! Era epoca de aur !

— Dar să revenim la amintirile personale... După moartea lui Desnos, a lui Eluard, cred că Masson este singurul, dintre suprarealişti, cu care aţi păstrat un oarecare contact...

— Da, dar am mulţi prieteni la Paris şi nu mai frecventez mediul suprarealiştilor sau al vechilar suprarealişti.

— Prietenii dumneavoastră, parizieni, vin să vă viziteze adesea în Spania ?

— Unii, din cînd în cînd. Dar eu trăiesc la Majorca cea mai mare parte a timpului numai cu familia mea. Îmi place singurătatea, ea îmi permite să lucrez mai bine.

— Auzindu-vă cum vorbiţi s-ar crede că sînteţi un adevărat martir al lucrului.

— Ce vreţi ? Nu sînt niciodată mulţumit de ceea ce am terminat. Singurul lucru care mă interesează este numai lucrul pe care îl am pe şantier ; după ce l-am terminat, îl văd ca pe ceva străin care nu mă mai interesează.

— Ceea ce vă interesează deci acum, este printre altele, comanda acestor panouri de ceramică, pentru UNESCO.

— Da pentru moment ; dar este aproape terminată şi am alte proiecte care mă interesează mai mult.

în româneşte de Adriana **FIANU**



JUAN MIRÓ : Zidul lunei, 1957, Paris, Palatul U.N.E.S.C.O.

dintre sute de catarge

DAN OPRESCU — Bucureşti. *Prietenul dv. a ştiut ce a ştiut. Sînt frumoase cîteva strofe din* Ea. *Talentul nu vă lipseşte. Însă, aşa după cum singur recunoaşteţi, v-aţi grăbit cu publicarea. Deocamdată, atît vă putem spune: 1) faceţi distincţie între versurile autentice şi verbozitate; 2) însuşiţi-vă bine elementele de tehnică, pentru că altfel vă faceţi rău cu mîna dv.; spre exemplu, iată un vers dintr-o poezie fără titlu, în care procedeul aliteraţiei devine o piedică : „ştergar de fildeş neştirbit"; 3) nu alăturaţi cuvintele oricum (ca în cazul „dorinţa ţipă"), căci poeţii vin şi să înfrumuseţeze limba, nu numai pentru a fi poeţi. Mizînd pe talentul şi setea dv. de cultură, ne exprimăm încrederea că într-un viitor nu prea îndepărtat veţi ajunge să publicaţi şi în paginile revistei noastre.*

MARIAN PAVELESCU — Timişoara. *Încă nu am intrat în posesia prozelor ce le-aţi trimis anul trecut. Cît despre cele trimise anul acesta, nici jurnalul zilelor petrecute la Herculane, nici descrierea întîmplărilor de la circ şi nici altceva nu merită publicarea.*

IOAN MOISIN — Oraşul Victoria. *Ne-au plăcut ultimele două strofe din* Vămuire *şi — în întregime —* Păstrez ceva. *Se impune un grad mai mare de transfigurare artistică. Vă aşteptăm.*

VIVI ANGHEL — Găieşti. *Veţi mai fi publicat dv. pînă acum, nu spunem ba, însă la noi nu aveţi şanse. De ce ? Pentru că scrieţi astfel : „Te prind în braţele mele/ crescute înainte de potop/ şi te admir/ o, nu prozaic."*

DANIELA POPESCU — Ploieşti. *Şi dv. spuneţia că aţi mai publicat. Însă noi avem criteriul nostru:* calitatea *versurilor primite, aşa că nu ne lăsăm înduplecaţi.*

MIRCEA DAVID — Bacău. *Foarte bine! Trimiteţi, urgent, celelalte poezii. Şi încă vreo cîteva date despre dv.*

E. IONESCU — Vîlcea. *Părerea noastră e să perseveraţi. Dar nu numai scriind, ci şi prin lecturi susţinute.*

ILIE OLARU DELAVULPEŞTI — Bucureşti. *Ne declaraţi cu emfază că aţi publicat pînă acum în „Luceafărul" şi că aveţi un manuscris la o editură. Dar iată numai primele versuri din* Amînate plecări: *„Amînate plecări/ Rănesc buze de lut în joc de doi/ Altoi/ In plecările din noi". Nu putem sta în calea succesului dv., aşa că vă rugăm să vă adresaţi cît mai repede altor reviste.*

NU: W. WALERAND — Iaşi, G. LONAS — Bîrlad, SERGIU SCOFERCIU — Făgăraş, A.M.T. — Brăila, DUŢĂ TITU — R. SĂRAT, IORDACHE VASILE — Constanţa, PAUL HERŢANU — Ripiceni.

MAI TRIMITEŢI: D. HANNA — Piteşti, DORINA POPA — Huşi, MIRUNA GOLOGAN — Bucureşti.

Ioanid ROMANESCU

despre „deschiderea" în roman

(urmare din pag. 5)

în acelaşi timp, şi mediul, imediatitatea, spaţiul de înconjor. În treacăt fie zis, s-a văzut cît de necinematografice (incapabile să producă un film) sînt operele autorilor din cercul „Noului roman francez" care exhibă tehnica obiectivităţii aparatului de filmat.

Începînd (în timp) cu mijlocul, romancierul îşi mişcă personajul în dublu sens în două direcţii de învăluire a spaţiului (altfel spus, contextul semnificant), oferă două sensuri evolutive chiar dacă formula romanului este analismul psihologic, colajul, discursul fragmentat sau biografismul obişnuit. De altfel orice clasificare a romanului suferă de incompletitudine şi, mai presus de toate, e supusă limitelor istorice. Thibaudet, dintr-un punct de vedere tradiţional, conţinutist ajunge la trei specii : „romanul brut, care zugrăveşte o epocă, romanul pasiv, care desfăşoară o viaţă şi romanul activ, care izolează o criză" (**Reflecţii despre roman**, în **Fiziologia criticii**, E.P.L.U. 1966, p. 142) .

Romanul modern este, înainte de toate un text al personajului — toate metamorfozele şi experimentele de aici pornesc — aproape indiferent la fundal, compoziţie, intrigă sau, toate acestea nu sînt decît ricoşeuri ale condiţiei, eroului, devenit un simplu număr matricol, anonimizat şi, de ce nu, dezeroizat în societatea tehnicistă. Protagonistul este specific fără a fi tipic. În romanul clasic personajul era aristocrat sau burghez, proletar sau ţăran, intelectual sau funcţionar, prins în funcţii sociale de mare generalitate. Acum, eroul anonim pe de o parte, are o ocupaţie socială aproape unicat ; el poate fi acordor de piane sau agrimensor (ca în romanul lui Kafka, ocupaţie stranie, practic imposibilă în vremea noastră) ştergător de geamuri sau cioclu, vînzător de papagali sau colecţionar de caprifoi. Introspecţie sau observaţie romanul are un singur centru de gravitaţie — personajul .

Nu se poate nega că, înainte de toate, romanul este o construcţie coerentă (care să ascundă totuşi tiparele), o formulă particulară de echilibru între realitate, psihologie şi limbaj ; orice exagerare de dozaj în aliajul inextricabil al elementelor trece, finalmente, în sociologism, în cazuistică a trăirii şi psihologism sau într-o robie evidentă a scriiturii. Echilibrul, armonia, unitatea, convergenţa interioară, determinante pentru structura (nu şi pentru valoarea romanului, care scapă oricărei reguli) reprezintă trăsături permanente ale reuşitei.

Sursa nesecată a romanului rămîne realitatea.

dicţionar de pseudonime

întocmit de Gh. CATANĂ

DELASOCOLA CLEMENTINA

Numele literar al prozatoarei **Clementina Mihăilescu** (n. 13 aprilie 1875 la Iaşi). Studii secundare la Iaşi, iar superioare la Iaşi şi Berlin.

Scrieri : 1933, „Aşa a fost să fie" ; 1935, „Familia părintelui Nedelcu" ; 1939, „Greşala cuconului Iacovache".

Referinţe bibliografice : Lucian Predescu — „Enciclopedia Cugetarea", pag. 260.

DELAVRANCEA, BARBU ŞTEFĂNESCU

Născut la 2 aprilie 1858 la Bucureşti — m. 29 aprilie 1918 la Iaşi.

Cînd era elev în clasa a II-a, învăţătorul a adăugat la prenumele tatălui Ştefan (Tudorică Albu), sufixul **escu**, viitorul scriitor numindu-se, astfel, **Ştefănescu**. În anul 1884 şi-a luat numele literare **Barbu Delavrancea**. În perioada debutului şi după aceea a mai folosit şi alte pseudonime : **Barbu** (în „România liberă" din 9.VI.1877, poezia de debut — **Stanţe**) ; cu acelaşi pseudonim a semnat placheta de debut — „Poiana lungă" (1878) ; **ARGUS** (pseudonim folosit la „România liberă", ziar în a cărui redacţie a început să lucreze din 1878) ; cu acelaşi pseudonim a semnat şi în „Lupta", lui G. Panu (1886) — „Cancanurile politice" ; **Fra Dolce** ; **De la Vrancea** (în „Lupta literară", revistă scoasă de el); **Fra Barbaro** (cronica teatrală din „Epoca", 1886) ; **Sugra** ; **Minucio** ; **Della Vrancea.**

Scrieri : 1878, „Poiana Lungă" (versuri) ; 1885, „Sultănica" ; 1887, „Trubadurul" ; 1892, „Carmen Sylva şi Românii" ; 1893, „Intre vis şi viaţă" ; 1893, „Paraziţii" ; 1894, „Chestiunea naţională" ; 1901, „Grigorescu" ; 1903, „Hagi-Tudose" ; 1909, „Apus de soare" ; 1910, „Viforul" ; 1910, „Luceafărul" ; 1912, „Irinel"; 1913, „Estetica poeziei populare" (Discurs rostit la Academia Română).

Scrieri despre :

G. Călinescu : Delavrancea („Contemporanul", 4.IV.1958) ; E. Lovinescu : Memorii Critice vol. 3 şi vol. 6 ; O. Densusianu : Discurs de recepţie la Academia Română, 31.V. 1919 ; D. Caracostea : Apus de soare (Viaţa nouă, 1909) ; N. Iorga : „Între vis şi viaţă" (Arhiva — Iaşi, 1894) ; „Paraziţii" (Timpul, 1892) ; „Hagi Tudose" (Convorbiri literare, 1904) ; G. Bogdan-Duică : „Viforul" (Luceafărul, 1909) ; „Apus de soare" (Semănătorul, 1909) ; M. Dragomirescu : „Viforul" (Convorbiri critice", 1909) ; Ilarie Chendi : „Hagi-Tudose", comedie (Viaţa nouă, 1913) ; P. Haneş : Delavrancea portretist literar (Viaţa nouă, 1907—1908) ; D. Murăraşu : Poeziile lui Delavrancea (Tînărul scriitor, nr. 8, 1957) ; Al. Vlahuţă : La gura sobei (1911) ; I. E. Torouţiu : Studii şi documente literare (Buc. 1934, vol. V, pag. 335) ; Emilia St. Miliceseu : Delavrancea (om, literat, patriot, avocat), Ed. Cugetarea, 1940 ; Al. Săndulescu : Delavrancea (monografie, E.P.L., 1964).

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER



Despre Gustavo Adolfo Bécquer (1836—1870) se ştiu puţine: se ştie că adevăratul său nume este Dominguez Bastida, că s-a născut în Sevilla, că a trăit o viaţă plină de lipsuri, că al său amor pentru Casta Nicolasa Esteban Navarro — intărit prin căsătorie — a fost nefericit, că a trebuit să înfrunte atacurile unei boli care, în cele din urmă, i-a adus moartea la numai 34 de ani (34 de ani avea — murind — şi un alt mare romantic: José de Espronceda); se ştie de asemenea că a scris 100 de **Rimas** şi mai multe **Leyendas**... Cele 100 de **Rimas** (în româneşte: „poesioare“ sau „lirice“*) au menirea să ne introducă în sfera înaltă a Poesiei, aceea în care poetul poate să-şi apropie adevăratul înţeles al cuvîntului Adevăr. Căci — ne sugerează Gustavo Adolfo Bécquer în prologul la **Cantares** de Ferrán — poesia este adevăr, iar adevărul este unire a sufletului cu natura; din unirea sufletului cu natura s-a născut Crinul şi este el floarea sublimă care dă nume credinţei în Poesie, în Amor, în Libertate... Unii istorici ai literaturii spaniole cred că romantismul bécquerian îşi are originea în literatura germană, dar această credinţă este adevărată numai dacă ne gîndim la ale sale **Leyendas**. Punînd în circulaţie o serie de motive împrumutate din folclorul andaluz, hindus, german, las **Leyendas** ne apropie — fără îndoială — de tot ce are mai pur proza romantică. In cîteva cuvinte: literatura bécqueriană, altă dată contestată, ne pare a fi o întoarcere la izvoarele Poesiei, o întoarcere la misterul şi expresia clară a Poesiei dintotdeauna.

*) Nu „rime“, cum greşit cred traducătorii **Istoriei** lui Juan Chabás.

din „rimas“

* * *

Picătura de rouă care-n potirul
albului crin doarme
este palatul de cleştar unde
vieţuieşte geniul ferice al fecioriei.

El îi dă misteriul şi poesia;
el, aroma balsamică-i împrumută.
Vai florii dacă-n lumina sărutului
se evaporă acest mărgăritar!

II

Săgeată care, zburătoare,
străbate fără ţintă zarea
fără să ştie locu-n care
va odihni, tremurătoarea;

. . . .

nalt val pe care vîntul
pe faţa mării îl rădică,
trecînd, nu-l bate gîndul
ce ţărmure o s-atingă

. . . .

şi rază care-n tremurînde
cercuri pare-ă moare
fără să ştie cînd şi unde
mai străluci-va oare

acesta-s eu, în lume călătorul,
ce nu mai are-a se-ntreba
de unde vine, nici piciorul
pe unde-l va purta.

IV

Că-i lira fără preţ nu spune
şi că nu-i vie.
De n-or fi poeţi, totdeauna
va fi poesie.

Cît aerul la sinu-i va purta
parfum şi armonie
cît fi-va-n lume primăvară
va fi poesie!

Cît sufletul şi mintea
în pace n-or să fie
cît fi-va amintire şi speranţă
va fi poesie.

Cît în sărut şi-n dragoste
dor o să fie;
cît va mai fi o femeie frumoasă
va fi poesie

VI

Precum adierea ce sîngele zvîntă
pe tristul cîmp de bătaie,
încărcată de armonii şi parfume
în liniştea nopţii vagă;

simbol al durerii şi duioşia
bardului englez în cumplita
dramă Ofelia dulce, nebuna
culegînd flori şi cîntînd trece.

VII

E poate-n a stăpînului uitare
harpa şi praful-o acoperă;
tăcută-i în intunecosul unghi
al salonului.

In coarde îi dorm sunete cîte
(cum paserea doarme în ramuri)
şi-aşteaptă mîna de nea care ştie
să le trezească!

Vai — am gîndit — de cîte ori geniul
astfel doarme-n al sufletului afund
şi o voce aşteaptă să-i spună
precum Lazăr:

„Ridică-te şi umblă!“

IX

Sărută-adierea ce murmură blînd
unda uşoară şi-o poartă în joacă;
în aur şi-n purpură îmbracă
soarele noru-n apus sărutînd;

alunecă-n jurul arzîndului trunchi
flacăra, o alta spre a săruta;
riului care-o sărută i-ntoarce sărutul şi ca
salcia chiar, plecată-n genunchi...

XVI

Dacă-atunci cînd tremură ai balconului
tău clopoţei azurii
crezi că — suspinînd — trece vîntul
cu dulce murmur,
ştiu că, ascuns între frunzele verzi,
suspin eu.

Dacă-atunci cînd — în spate — auzi
un freamăt uşor
crezi că-ţi strigă-al tău nume
cineva de departe,
ştiu că,-ntre umbrele ce te înconjoară,
te chem eu.

Dacă-ţi tremură-n noaptea înaltă
inima temătoare
cînd pe buzele tale coboară
caldă-adierea,
ştiu că — nevăzut — lîngă tine
respir eu.

XVII

Azi pămîntul şi ceriu-mi surîd
şi-n al sufletului meu afund soarele ajunge;
azi am văzut-o... am văzut-o şi
privitu-m-a ea...
Azi cred în Zeu!

XIX

Cînd pe piept îţi înclini
melancolica frunte
ca un crin alb îmi apari
frînt în două.
Căci te făcu Zeul
de aur şi nea, precum crinul,
dîndu-ţi fecioria al cărei
simbol celest eşti.

XXII

Cum vieţuieşte roza ce ai pus-o
lîngă inima ta?
O, niciodată n-am văzut vulcan
cu-o floare-alăturea.

XXIII

O lume pentru-o privire
şi-un cer pentru-un surîs
pentru-un sărut... nu mai ştiu
pentru-un sărut ce ţi-aş da!

XXX

O lacrimă-n ochii ei se ivi
şi buzele mele cerut-au iertare;
vorbi orgoliul, lacrima ei se uscă
pe buzele mele murit-au cuvintele.

Eu — pe un drum, ea — pe altul
şi, cînd la dragostea noastră visez,
spun: „De ce am tăcut în ziua aceea?“
şi ea: „De ce nu am plîns?“.

XXXVIII

Sînt aer suspinele şi-n aer se duc.
Apa sînt lacrămile şi-n mare se duc.
Spune-mi, femeie, cînd uitat e amorul
Ştii, tu, unde se duce?

XLI

Tu să fi fost furtuna şi eu înaltul turn
care puterea-i sfida:
Să te fi-nfrînt sau să mă-nfrîngi...
Nu se putea!

Tu să fi fost Oceanul şi eu trufaşa rocă
ce-ncearcă a-l sfida:
Să te fi-nfrînt sau să mă smulgi...
Nu se putea!

Frumoaso, tu şi eu, obişnuiţi
unu a-nfrînge, altu-a nu ceda;
cărarea strîmtă, iară noi siliţi...
Nu se putea!

XLVI

M-a rănit ea, în umbră ascunsă,
cu un sărut ascunzîndu-şi trădarea.
Cu braţele gîtul mi-a prins şi pe la spate
mi-a luat cu sînge rece suflarea.

Iar ea îşi urmează veselă calea
ferice, rîzîndă, fără ruşine — şi de ce oare?
Pentru că sînge din rană nu curge;
pentru că mortul e pe picioare!

LXXII

Prima voce:

Undele au vagă-armonie
viorelele gingaşe miros;
ceţuri de-argint, noaptea tîrzie
lumina şi aurul ziua
eu, ceva mai frumos:
am Amorul!

A doua voce:

Boare de laude, odihnitorul
nor, val de pizmă ce sărută piciorul,
ostrov de vise unde se-opreşte
sufletul stihie,
dulce beţie
Gloria este.

A treia voce:

Văpăi e tezaurul,
umbră ce fuge, deşertăciunea
totu-i minciună: gloria, aurul
numai ce eu ador
e adevăr:
Libertatea!

. . . .

Aşa treceau luntraşii cîntînd
veşnicul cînt
şi sub a vîslei bătaie sărea
spuma, şi soarele o lovea...
„Te urci?“ îmi strigau. Şi eu, surîzînd,
le spuneam cînd
treceau: Nu-i tîrziu; de-aceea am încă
hainele-ntinse pe stîncă.

în româneşte de Corneliu **POPEL**

literatura lumii

CONVORBIRI LITERARE
revista bilunara de literatura editata de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialista Romania
Redactor sef: CORNELIU ŞTEFANACHE
Redacţia: Iaşi, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administraţia: Bucureşti, Şoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183399. Tiparul: I. P. Iaşi